PRÉCIS
D'AQUARELLE

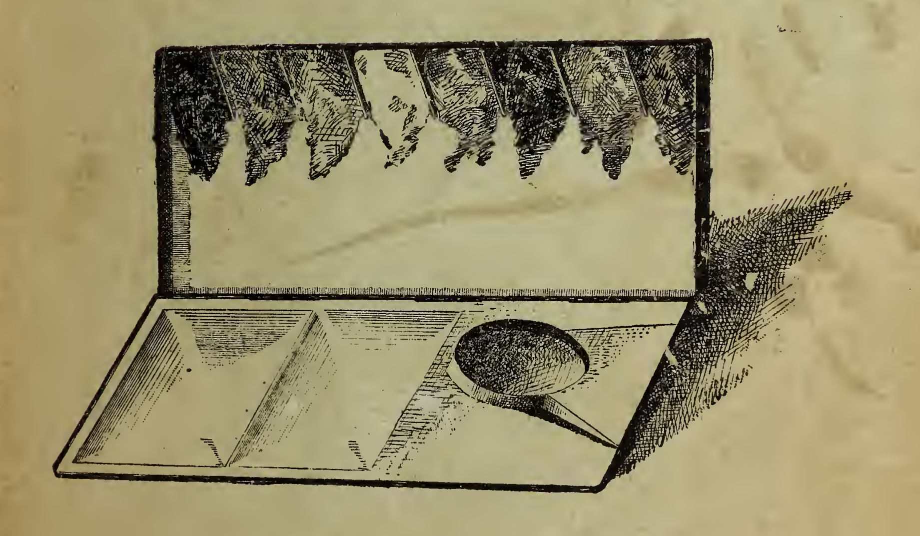
PAR

KARL ROBERT

LE DESSIN ET L'AQUARELLE

LE PAYSAGE ET LA MARINE — LES FLEURS ET LA NATURE MORTE

LA FIGURE ET LES ANIMAUX



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

D. F. D. Avril 1925

1,50

ROY

PRÉCIS D'AQUARELLE

BIBLIOTHÈQUE
D'ENSEIGNEMENT PRATIQUE DES BEAUX-ARTS

PAR

KARL ROBERT (M. GEORGES MEUSNIER)

EXPERT AUPRÈS DES TRIBUNAUX DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

TRAITÉS PRATIQUES ILLUSTRÉS A 9 FRANCS LE VOLUME

COLLECTION IN-8 COMPLÈTE

Le Dessin et ses applications pratiques aux travaux d'art et d'agrément.
Le Fusain sans maître (19e édition).
L'Aquarelle (figure, portrait, genre).
L'Aquarelle (paysage).
La Peinture à l'huile (figure, portrait, genre).
La Peinture à l'huile (paysage).
Le Pastel (figure, portrait, genre, paysage, nature morte).
Le Modelage et la Sculpture.
La Photographie, aide du paysagiste ou photographie des peintres.
L'Enluminure des Livres d'Heures.
La Gravure à l'eau-forte.
La Céramique (porcelaine, faïence, barbotine, etc).

TRAITÉS PRATIQUES ILLUSTRÉS A 2 FRANCS 50 LE VOLUME

COLLECTION IN-8 COMPLÈTE

Le Vitrail simplifié.
L'Aquarelle-Paysage.
Le Découpage artistique, la Marqueterie, la Pyrogravure.
Traité pratique des peintures à la gouache.
L'Imitation des tapisseries anciennes.
Les Imitations céramiques, la Métallisation du plâtre, la Galvanoplastie.
Traité pratique de la Miniature.
La Peinture sur émail.
Les éléments de la Perspective du paysagiste.
La Photominiature et ses derniers procédés.
Les Procédés du Vernis Martin.
Traité pratique des Peintures sur étoffes.

KARL ROBERT

PRÉCIS

D'AQUARELLE

LE DESSIN ET L'AQUARELLE
LE PAYSAGE ET LA MARINE — LES FLEURS ET LA NATURE MORTE
LA FIGURE ET LES ANIMAUX

NOUVELLE ÉDITION



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

PRÉCIS D'AQUARELLE

I

DU DESSIN EN GÉNÉRAL

DES DIFFÉRENTS GENRES DE DESSINS. — CROQUIS. — DESSINS DIVERS. — REHAUTS. — AQUARELLE DU DESSINATEUR.

Le guide le plus sûr, le véritable maître du dessinateur, c'est le fil à plomb.

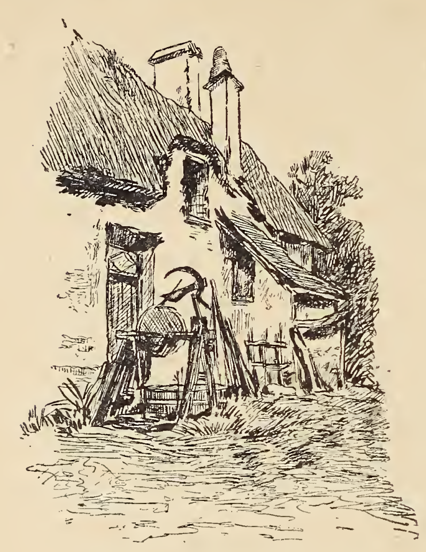

Fil à plomb.

Le dessin étant l'expression de la forme des choses, il en résulte qu'aucun art ne peut être utilement cultivé s'il ne s'appuie sur une connaissance raisonnée du dessin, si modeste que soit le degré de perfection auquel nos facultés personnelles nous permettent d'arriver.

Quelques exercices préalables sont donc indispensables à l'amateur. La copie de modèles élémentaires d'abord, puis d'estampes plus complètes, enfin des modèles en plâtre et des objets naturels, ce qu'on appelle *la bosse*, et *la nature morte* s'ils sont inanimés, de *la nature*, s'ils vivent ou se transforment, comme la figure, les fleurs et le paysage.

Je ne crains pas d'affirmer, avec certains maîtres, que toutes les méthodes sont bonnes pourvu

qu'elles soient suivies, du simple au composé, du modèle facile au modèle plus complexe.


Croquis à la minute d'E. Ciceri.

A celui qui commence, nous conseillerons la copie raisonnée des éléments de la méthode Cassagne, pour tout ce qui concerne les objets usuels, et les croquis à la minute d'Eugène Ciceri pour le paysage. Copier fidèlement le modèle en s'appuyant constamment sur le rapport du trait à poser, soit avec la verticale, soit avec l'horizontale, est le seul principe qu'on puisse donner : tout le reste, en dessin, dépend uniquement de l'observation intelligente du modèle. On répétera chaque sujet de souvenir. Ces premiers exercices seront exécutés au crayon de mine de plomb nos 0 et 2 ; l'emploi du no 1 dans presque toutes les marques est plus délicat : dépouillant beaucoup, il élargit le trait, se répand en macules sur le papier au moindre frottement ; on ne doit y avoir recours que pour les très grandes vigueurs, alors que le dessin va être terminé. Lorsqu'on s'est servi du no 1, il est nécessaire de fixer le dessin par une légère vaporisation de fixatif.

On reprendra ces exercices au crayon noir mat de Conté ou de Hardmuth no 2 en vue des avantages qu'on peut en tirer ultérieurement et que nous allons expliquer

On y effacera les erreurs et les faux traits à la gomme pour la mine de plomb, à la mie de pain rassis, pétrie en boulettes, pour le crayon noir.

On peut, au début, s'aider de tous les moyens possibles pour arriver à parfait résultat. Fil à plomb, compas, règle équerre, mesures prises avec une bande de papier, tout cela est bon sinon pour exécuter, au moins pour contrôler ce que l'on vient de dessiner et surtout, immédiatement après l'ébauche, la mise en place, afin de ne pas prolonger une erreur au cours du travail de l'exécution.



E. Lessieux. — *Une rue de Gorbio.*

Les premiers exercices de la copie une fois terminés, on crayonnera, d'après nature, quelques objets usuels et des natures mortes, jusqu'à ce que la main soit suffisamment exercée pour aborder les fleurs, la figure ou le paysage.

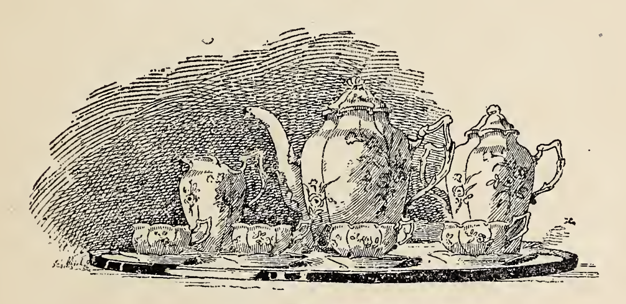
Contrairement à ce que pensent en général les commerçants, la partie *métier* tient fort peu de place dans l'exécution d'un dessin, aussi bien en paysage que pour la figure. Quelques exercices préalables à la maison,

avant d'aborder la nature, d'après de bons modèles, et l'élève apprendra vite la forme, la direction, l'importance du coup de crayon, du trait qu'il doit tracer pour exprimer la forme d'un objet à quelque plan que ce soit. Il verra qu'en général le trait et les hachures seront d'autant plus fins et plus rapprochés que le plan est plus éloigné et que pour rendre les premiers plans, au contraire, il doit user d'un trait ferme et plein avec un écartement au moins égal à la force de ce trait. Il en est ainsi pour les croquis rapides, qu'ils soient traités au crayon de mine de plomb ou à la plume, ou en véritables dessins, au crayon noir.

Pour nous, après vingt années d'expérience, nous nous sommes arrêtés définitivement à l'emploi des crayons noirs de Hardmuth et de Conté pour l'exécution de nos dessins d'après nature, ne recourant au crayon de mine de plomb que pour des dessins destinés à être rehaussés de teintes plates à l'aquarelle dite aquarelle du dessinateur. Les dessins à la mine de plomb sont, en effet, d'une exécution longue et minutieuse, si l'on veut arriver à rendre la nuance des valeurs, avec ses variétés infinies, dans la gamme claire ou grise, comme dans la gamme vigoureuse : tandis que le crayon noir affirme au premier coup les vigueurs, et, par sa qualité mate, permet dans les gris les plus grandes finesses. Enfin, et c'est le plus important pour nous, il facilite ce léger frottis gris qu'on passe entre deux valeurs, et qui fait circuler l'air et donne au dessin ce que les artistes appellent la vibration.

Aussi ce genre de dessin au crayon de Hardmuth exécuté sur papier lisse, bristol léger ou sur papier mécanique à grain très fin, est-il le meilleur qu'on puisse adopter d'après nature en vue de l'exécution des fusains,

lorsque, après deux ou trois saisons de fusain d'après nature, on ne veut plus s'embarrasser d'un matériel encombrant et qui n'est réellement pratique que lorsqu'on habite une campagne où les motifs sont tout rapprochés du village, car, s'il faut partir en excursion, la seule fatigue qui résulte du poids même des objets est la principale cause de la non réussite des études, tandis que, pour le crayon noir, un pliant léger, un album et un parasol suffisent à l'exécution des dessins les plus soignés qu'il suffit de

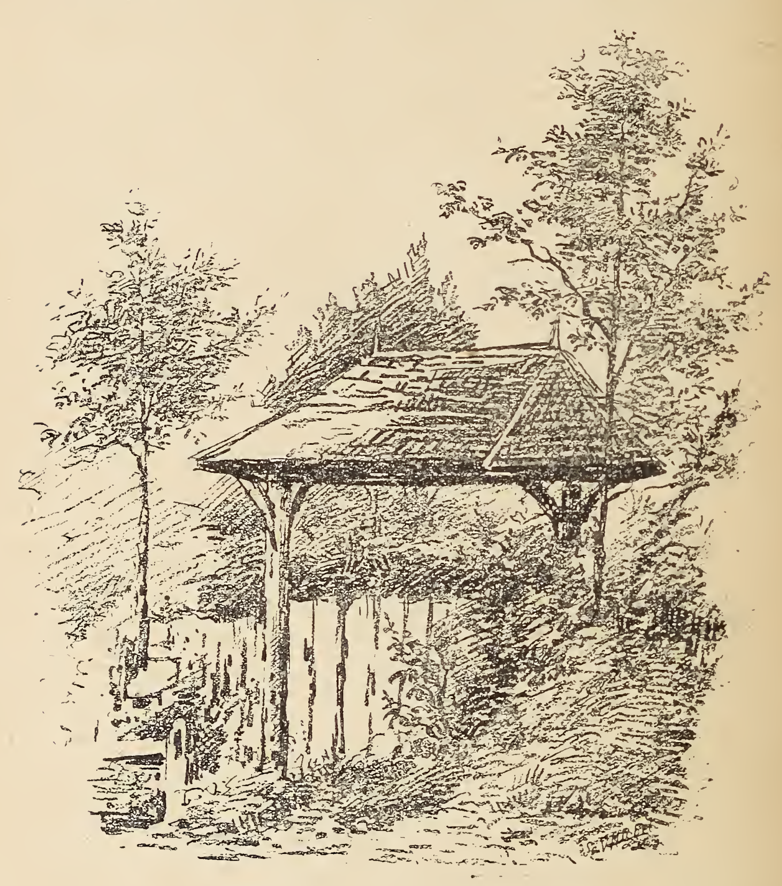


Dessin des objets usuels.

grandir à l'atelier pour avoir de très importants fusains.

Les dessins à la plume, surtout lorsqu'ils sont rehaussés d'un lavis d'encre de Chine, peuvent encore être de précieux documents pour le fusain, mais ils exigent, en plus du matériel précédent, une petite table du dessinateur. Ce n'est pas qu'on ne puisse travailler sur un album comme avec le crayon, mais l'encre de Chine séchant très vite, il est nécessaire que la plume soit tenue presque verticalement si l'on ne veut, à chaque trait, être obligé de la charger d'encre à nouveau. En plus, il faut une petite palette pliante pour délayer et essayer les teintes d'encre de Chine, qu'on extrait en petite quantité du tube d'étain et qui est toute préparée pour ce genre de

dessin ; enfin un pot de gouache pour les rehauts de lumière. Pour tous ces motifs, le dessin à la plume n'est pas, selon nous, le moyen préférable d'après nature. Par contre, sa netteté, la précision du rendu en font la meil-



Croquis exécuté au crayon Hardmuth.

leure expression de la pensée pour consigner sur le papier une idée, un projet. Aussi l'emploie-t-on le plus souvent lorsqu'on dessine le soir à la lampe, car il a la propriété

de ne pas changer d'aspect et c'est le seul procédé qui ne varie pas de la lumière artificielle à la lumière du jour. Enfin l'impossibilité pour le dessinateur de modifier, corriger un dessin à la plume autrement que par le grattage, ce



Croquis à la plume de L. Libonis, d'après Van de Velde

qu'on ne saurait répéter plusieurs fois, l'oblige à une attention plus soutenue, surtout lorsqu'il interprète à la plume un modèle fait dans un autre genre. Les meilleures plumes à adopter sont : pour la plume libre, la 135 de Blanzy, pour la plume fine la Brandawer nº 518.

Avant de passer aux dessins rehaussés d'aquarelle, l'amateur doit s'exercer quelque peu à faire des dessins aux deux crayons sur papier teinté et des dessins à la sanguine. Ces exercices développent l'intelligence des valeurs, et donnent un rendu plus coloré ; on est donc plus apte par la suite à rehausser de teintes légères un dessin monochrome, modelé seulement par l'indication des trois plans principaux, ombre, demi-teinte et lumière. Dans l'emploi des deux crayons, le Conté nº 2 et le crayon blanc ou craie ronde, le ton du papier sert de demi-teinte. Avec la *sanguine*, bien que la gamme soit monochrome, le dessinateur s'exerce à

Brandawer 518.

rendre principalement les sujets où le charme doit primer sur le caractère. On exécute ainsi plus particulièrement des têtes d'enfant ou de jeune fille, des fleurs, de petits dessins d'album. La sanguine, étant une pierre un peu grasse, par suite de la présence de l'argile, n'a pas besoin d'être fixée ; par contre, les faux traits ou repentirs sont difficiles à effacer. Il faut donc redoubler d'attention lors de la mise en place

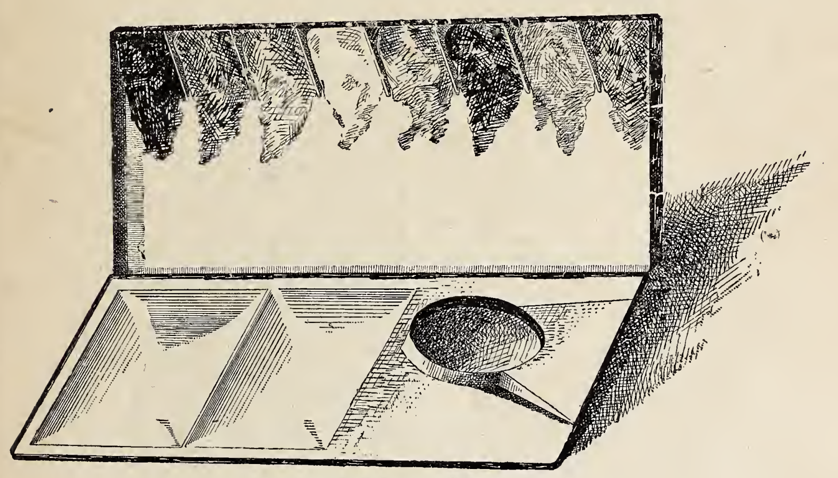


Plume libre Blanzy n° 135.

L'aquarelle du dessinateur[1] commence par le lavis, et nous avons dit à propos des dessins à la plume que la teinte graduée d'encre de Chine ou de sépia, accompagnée de rehauts de gouache pour les lumières, donne au dessin un relief, une puissance d'effet qu'on ne saurait obtenir avec le seul moyen de la plume ou crayon, car le lavis, sépia ou encre de Chine, sert aussi bien à rehausser l'un que l'autre. Il y a plus, s'habituant à manier de concert la teinte et le crayon, on arrive, en atténuant peu à peu le tracé, à voir par les valeurs seulement, on fait ainsi ce qu'on appelle *une sépia*, *une encre de Chine* où l'habileté du coup de pinceau se développe et prépare la main à la véritable aquarelle.

1. Extrait de notre volume : *Le Dessin et ses applications pratiques aux travaux d'art et d'agrément.*

Pour exécuter ce genre, ce qu'il faut, avant tout, c'est une décision, une fermeté qui donne au rendu de la franchise d'aspect : raisonner d'abord et bien juger la valeur de la teinte à poser, l'essayer sur un papier palette et la poser franchement là où elle doit être. Et maintenant le papier légèrement humide on ne doit avoir ni cernes ni bavochures. Si le dessin préalable est à la plume, il y moins de crainte encore, le trait arrête la



Palette du dessinateur.

teinte, on peut donc passer celle-ci complètement à sec pourvu que chaque teinte soit exécutée d'un seul jet.

Le même procédé est employé pour l'aquarelle du dessinateur, mais la couleur diffère en même temps que les valeurs. Toutefois cette couleur ne doit être employée qu'en gammes simples et générales, donnant seulement le ton général et local des ombres et des lumières, sans préoccupation des finesses et des variétés de détail, n'ayant pour tout modelé que l'affirmation du dessin qu'elle recouvre. Avec ces seuls moyens, l'aquarelle du

dessinateur, par sa simplicité même, par la franchise d'exécution, enfin et surtout par la composition harmonieuse de quelques teintes employées, peut parfaitement atteindre au charme et à la puissance.

Le matériel pour l'aquarelle du dessinateur doit être fort simple : huit couleurs suffisent, parce qu'à de très rares exceptions près tous les tons doivent être obtenus seulement avec des combinaisons binaires, c'est-à-dire par le mélange de deux couleurs : deux pinceaux, un gros et un moyen, une boîte à eau en tôle et son godet, et c'est tout. La palette se composera de :

Blanc d'argent,	Bleu minéral.
Vermillon,	Cobalt,
Jaune indien,	Laque carminée,
Terre de Sienne brûlée,	Noir d'ivoire.

Le blanc est indispensable, car, dans ce genre d'aquarelle, le dessinateur ne doit pas avoir à se préoccuper des réserves de lumière qui se traitent en rehauts dont le blanc est toujours la base.

A l'aide de ces huit couleurs, le dessinateur d'après nature, clignant les yeux pour ne voir que les masses d'ombre et de lumière, les grands plans, tels que ceux du ciel, du terrain et des fonds, composera des teintes selon les bases du coloris.

Travaille-t-il au printemps, il aura pour le ton de lumière des verts frais, du bleu minéral et du jaune indien ; pour le ciel, du cobalt pur ; pour les fonds, du bleu minéral, du noir d'ivoire ; pour le ton d'ombre, des verts, le ton de lumière additionné de terre de Sienne brûlée.

En été, la teinte du ciel sera de bleu minéral et cobalt mêlés ; le vert sera plus soutenu, c'est-à-dire qu'au lieu

d'avoir plus de jaune que de bleu, ces deux bases seront en quantités à peu près égales, et leur nombre comportera plus de bleu minéral et une pointe de noir ou de laque.



Aspect du lavis à l'encre de Chine.

Les verts bleus des terrains seront de cobalt et de jaune indien, les fonds seront additionnés de laque.

En automne il composera ses teintes d'une base de jaune et de sienne brûlée, et le noir d'ivoire lui donnera le ton d'ombre. C'est aussi la sienne brûlée qui donne la base

des terrains. Une pointe de vermillon rend le ton plus agréable et plus chaud.

L'hiver, l'emploi des gris bleus et roux faits de bleu minéral, noir d'ivoire et laque est le plus fréquent. On y ajoute une pointe de jaune et de la terre de Sienne brûlée pour les ombres chaudes et transparentes.

Telles sont les teintes les plus généralement employées il faut, je le répète, cligner les yeux et simplifier les tons



Dessin à la plume (Brandauer 518), par L. Libonis

de la nature ; chercher ainsi la couleur dominante de chaque plan, la composer sur la palette, l'essayer sur le papier palette, l'appliquer franchement sur le dessin et ne plus y revenir. La gouache diversement colorée sert aux rehauts de lumière sur les maisons et les détails de premier et second plan, tels que barrière, pierres, charrettes, etc.

A ce travail est limitée l'aquarelle du dessinateur, mais il est encore très suffisant pour donner au dessin un

aspect des plus intéressants, et surtout pour conduire l'amateur à la véritable aquarelle dont nous allons parler.

COMMENT ON EXÉCUTE UN PAYSAGE AU FUSAIN

Après les dessins à la mine de plomb qu'on exécutera d'après nature en se souvenant des études graphiques faites d'après les modèles, ceux d'Eugène Ciceri, par exemple, le fusain est le procédé le plus commode pour le paysage, parce que c'est le seul qui rende aisément et pour ainsi dire, au premier coup, *les valeurs* des objets placés aux différents plans d'un sujet, ce qui établit dès l'abord la perspective aérienne, base absolue du paysage. Or la connaissance des *valeurs* est indispensable à celui qui veut s'occuper d'aquarelle : il faut savoir les bien rendre dans une gamme monochrome avant de pouvoir les distinguer clairement lorsqu'on devra, pour les exprimer, se servir de couleurs différentes. Le fusain est, dans



Panneau décoratif à rendre au fusain.

ce but, le meilleur exercice préalable et le plus rapide. Les moyens qu'on y emploie sont simples ; que faut-il, en effet : *du fusain* et de la sauce de fusain, de *la mie de pain*, *des estompes*, *des tortillons*, *un bon grattoir*, de la moelle de sureau, enfin une feuille de papier à grain, *tendue* sur stirator ou sur châssis.

Pour tendre son papier sur le châssis, placer le côté du grain sur une table, mouiller abondamment l'envers, qu'on a devant soi, à l'éponge ; laisser quelques minutes le papier s'imprégner d'eau, puis essorer cette eau, à l'éponge, de façon que la surface du papier ne brille plus : placer le châssis sur le papier, toujours sur l'envers qui est humide, rabattre les côtés du papier et les clouer sur les côtés du châssis à l'aide de petit clous à têtes dits semences, ou, si le papier est suffisamment grand, le rabattre sur l'envers du châssis et l'y coller soit avec de la gomme, soit à la colle de pâte. L'opération terminée, on retourne le châssis et on laisse le papier sécher ainsi, et se tendre, bien à plat. On ne doit l'utiliser que lorsque le papier est redevenu complètement sec et qu'il résonne comme un tambour.

Du ton de fond. — On ne doit jamais travailler sur la surface blanche du papier, la nature ayant toujours un fond, ciel ou autre. Le ton du ciel le plus lumineux étant encore un ton quelconque, si pâle soit-il, pour le faire, on répand sur un morceau de journal un peu de sauce de fusain : on en imprègne ensuite, en tamponnant, un chiffon de vieille toile ou de vieux calicot roulé en boule et l'on en saupoudre son papier en commençant, par le haut, allant de gauche à droite, et de haut en bas ; on répète l'opération de bas en haut, en retournant le châssis, si l'on veut, et toujours à plat sur une table ; puis, lorsque toute la surface du papier est recouverte d'une légère



L'*Etang de Ville-d'Avray*, d'après Corot

couche de sauce de fusain, on frotte au chiffon, en tournant de droite à gauche, en commençant par le milieu, c'est-à-dire à l'endroit où l'on aura le bas du ciel dans le dessin. On remonte ainsi vers le haut, tournant toujours le chiffon de droite à gauche ; puis on répète l'opération pour le bas. Quand le tout a été frotté ainsi, on rejette l'excédent de sauce de fusain, en soufflant dessus, et, après avoir secoué le chiffon de façon qu'il ne reste plus aucun grain de sauce de fusain, on frotte à nouveau, pour obtenir un ton gris bien uni. Plus le ton de fond doit être vigoureux, plus il faut charger de sauce, à la première opération, mais toujours en maintenant le centre du papier plus clair que le haut et le bas, afin d'avoir de la profondeur et de l'éloignement vers la ligne d'horizon ; cependant, si le papier est entièrement recouvert par le sujet, sous bois ou autre, le ton de fond peut être complètement uni, sans dégradation.

Du ciel. — On ne doit commencer le ciel, dont la voûte est elle-même ébauchée par le ton de fond, que lorsque le paysage est indiqué en valeur. Pour cela, après avoir d'un trait léger dessiné les silhouettes des différentes masses qui composent le sujet, on remplit ces masses de coups de fusain plus ou moins vigoureux, selon le plan, l'effet ou la lumière. Quand tout le paysage est ainsi ébauché, on revient à l'exécution du ciel. Les blancs s'obtiennent à la mie de pain, pétrie et tournée en boulette. On ne doit se servir que de pain rassis, le pain frais graissant le papier. Les nuages gris foncés ou noirs se font au tortillon : on masse au préalable par des traînées de fusain chaque nuage bien dans la forme, et l'on écrase le ton fermement et au premier coup au tortillon : l'écrasé ferme et de premier jet a l'avantage de conserver aux nuages la transparence qui leur est



La Source, par Darboize.

nécessaire, puisque, si vigoureux qu'ils soient, même sous l'effet d'orage, ils n'atteignent jamais les noirs des vigueurs du paysage, ombre des arbres, murs sombres, masses dans l'ombre, etc. Si l'écrasé au tortillon a donné un ton trop intense, on peut l'atténuer en passant une brosse souple ou un blaireau, très légèrement, à la surface.

Des fonds. — Les fonds s'écrasent également au tortillon, quelle que soit leur valeur, et s'atténuent par le même procédé que les nuages.

Les arbres s'exécutent de plusieurs manières, selon leur nature même. Sont-ils massés en épaisseur, ne laissant pas transparaître le ciel, on les écrase au tortillon dans toutes les parties de lumière et de demi-teintes ; les ombres s'obtiennent par touches vigoureuses de fusain, qu'on relie aux demi-teintes par des frottis plus légers donnés à la pointe du fusain finement taillé. Lorsqu'on travaille d'après nature, il faut observer que les masses éclairées d'un arbre ne sont jamais blanches quelle que soit l'intensité du foyer de lumière, un ton gris très léger doit donc régner partout ; toutefois, par places et accidentellement, quelques accrocs de lumière peuvent être indiqués au blanc obtenu à la mie de pain, pour donner de la vibration à la lumière ; mais, en ce cas, il faut bien considérer que c'est l'affirmation de la lumière que l'artiste cherche à rendre plutôt que la copie fidèle de la nature. De même aussi plus les ombres sont près des parties lumineuses, plus elles doivent être fermes et noires, car de ces deux compositions bien franches sortira le rendu de l'effet, ce qu'on nommait autrefois le clair obscur. Les arbres sont-ils en transparence sur le ciel, il faut les ébaucher en frottis légers, appliqués dans le sens même des masses de feuillage et

conserver ce frottis à l'état gris, sans l'écraser ; puis on revient en touches plus fermes pour les masses ou feuilles noires. Toutefois, au printemps, alors que les feuilles sont extrêmement ténues, on peut écraser le ton pour avoir plus de légèreté encore, mais en ce cas il faut que le tortillon soit neuf afin de ne laisser qu'une teinte extra faible qui laisse à chaque feuille, pour ainsi dire, transparaître le ciel.


Panneau décoratif à rendre au fusain.

Les eaux s'ébauchent toujours dans le sens de la forme des objets reflétés, mais s'écrasent à l'aide de la moelle de sureau employée à plat ou taillée en forme de pied de biche ou de sifflet. Comme on a pour ton de reflet du ciel la teinte grise générale, il suffit d'observer les valeurs des objets ; on peut, indifféremment, masser les reflets en allant du plus clair au plus foncé ou inversement ; mais lorsqu'on écrase ces masses à la moelle de sureau, il est nécessaire d'écraser en premier les parties les plus claires, autrement on risquerait d'avoir de l'uniformité, absolument nuisible à la variété que doit

avoir la couleur de l'eau. Les lumières blanches s'obtiennent avec la tranche de boulette de mie de pain, les lumières grises avec le grattoir. Pour obtenir les lumières bien horizontales, il faut soutenir les bras en appuyant le coude sur son genou.

Les terrains constituent la partie la plus difficile peut-être à exécuter dans un dessin au fusain. Pour les bien rendre, il est important que l'ébauche du ton général ou local soit bien écrasée et bien nette selon la forme et les plis du terrain. C'est sur ce ton, généralement gris foncé, qu'on place les détails, herbes, pierres ou autres en vigueur, et en les dessinant au fusain, très vigoureusement et toujours, autant qu'on le peut, de premier jet. Au contraire, si les détails s'enlèvent en clair sur un fond sombre, on masse ce fond au fusain sans l'écraser, et l'on enlève les détails au grattoir ou à la mie de pain.

La chaleur et l'air. — Nous venons de donner en un résumé très précis tous les renseignements pratiques nécessaires à la bonne exécution d'un fusain, tels que nous l'avons apprise, puis pratiquée nous-même depuis de longues années ; mais, sitôt que l'amateur est en état de bien copier un modèle de fusain, il doit passer à *l'interprétation* des aquarelles, des études à l'huile ; dans cette reproduction, oubliant un peu les *moyens* usités dans la copie, il devra chercher une facture personnelle, et des procédés d'exécution bien à lui, afin d'arriver peu à peu à l'originalité d'après nature et surtout à une interprétation artistique et toute de sentiment, essentielle en paysage et dont les deux facteurs principaux sont : la chaleur et l'air.

Comment procéder matériellement pour y arriver? C'est ce que nous allons essayer d'expliquer un peu ; la

Saulaie, par Le Vavasseur.

chose n'est point aisée, car chacun a ses moyens d'envelopper un dessin et de lui donner de l'air, de la chaleur, ce que les artistes appellent aussi souvent de la vibration.



Voici comment nous essayons d'y parvenir ; tout d'abord nous apportons à l'exécution du ton de fond un soin extrême ; ne le considérant comme fait que lorsqu'il est tout à fait uni, extrêmement léger et lumineux ; c'est que ce ton de fond, base du ciel, doit se sentir sur toute l'étendue du paysage, et bien que, hormis sur le ciel même, il soit destiné à être recouvert par le travail des arbres, des fabriques, terrains, etc., il est nécessaire qu'il puisse transparaître, si besoin est, surtout parmi les feuillages. On est donc assuré qu'il sera ainsi en harmonie parfaite de valeur avec l'ensemble du ciel.



Dans l'ébauche, faite de frottis à plat obtenus par des traînées ou coups de fusain juxtaposés, on doit avoir soin de ne pas boucher le ton, pas plus dans les vigueurs que dans les gris : et j'appelle boucher un ton, donner une pression si forte sur le papier que les parties de fusain qui s'y accrochent pénètrent au fond du papier et s'y incorporent alors qu'elles devraient seulement

accrocher le grain du papier de façon à laisser jouer ce fond, sauf, plus tard, lorsque cela sera nécessaire, et surtout dans les parties denses, ombreuses, à boucher ce ton, mais seulement par place, là où l'opacité absolue s'imposera, soit dans les gris, à l'aide du tortillon, soit en pleine vigueur avec de nouvelles touches de fusain.

Enfin lorsqu'un fusain est matériellement terminé, il est nécessaire de le laisser reposer au moins quelques



heures; y revenir le lendemain est mieux encore : on l'examine avec soin, et partout où l'on trouve des duretés, c'est-à-dire des oppositions violentes et heurtées, produites par des touches lourdes, dans les noirs des premiers plans, comme dans les gris des plans de fond, on adoucit soit avec un tortillon, soit avec la mie de pain toutes ces duretés, en faisant passer les tons les uns des autres, exactement comme font les peintres lorsqu'ils promènent un glacis léger sur l'ensemble du paysage pour exprimer le reflet du ciel. En réalité, c'est

donc par de légers glacis gris, diversement exécutés selon l'endroit où l'on travaille, que l'on peut arriver à rendre l'harmonie poétique d'un paysage, faite toute de chaleur et d'air.

II

L'AQUARELLE

OUTILLAGE, COULEURS FONDAMENTALES, PALETTES DIVERSES
LE LAVIS ET LES GRANDES TEINTES
LE PAYSAGE ET LA MARINE

L'outillage de l'aquarelliste doit être simple et facilement transportable : un album de dimension moyenne, à double rabat, garni de papier d'aquarelle, est, selon nous, ce qu'il y a de plus commode. Une palette pliante en tôle vernie, blanchie à l'intérieur et contenant vingt cases, quelques bons pinceaux, un à forte panse, deux autres plus effilés, un large blaireau plat, tels sont les outils du paysagiste.

Pour les aquarelles de plus grande dimension, on emploiera le papier de demi-force, à la feuille, que l'on tendra soit sur châssis, soit sur une planche, soit enfin sur un stirator.

Pour tendre la feuille de papier sur une planche à dessin, il suffit de la mouiller abondamment par derrière, puis, après avoir bien essoré l'eau à l'éponge, de la retourner sur la planche et, la faisant déjà bien adhérer à l'aide des deux mains posées au centre et allant vers les extrémités, ou d'un linge blanc semblablement employé, on place tout autour, à cheval sur le papier

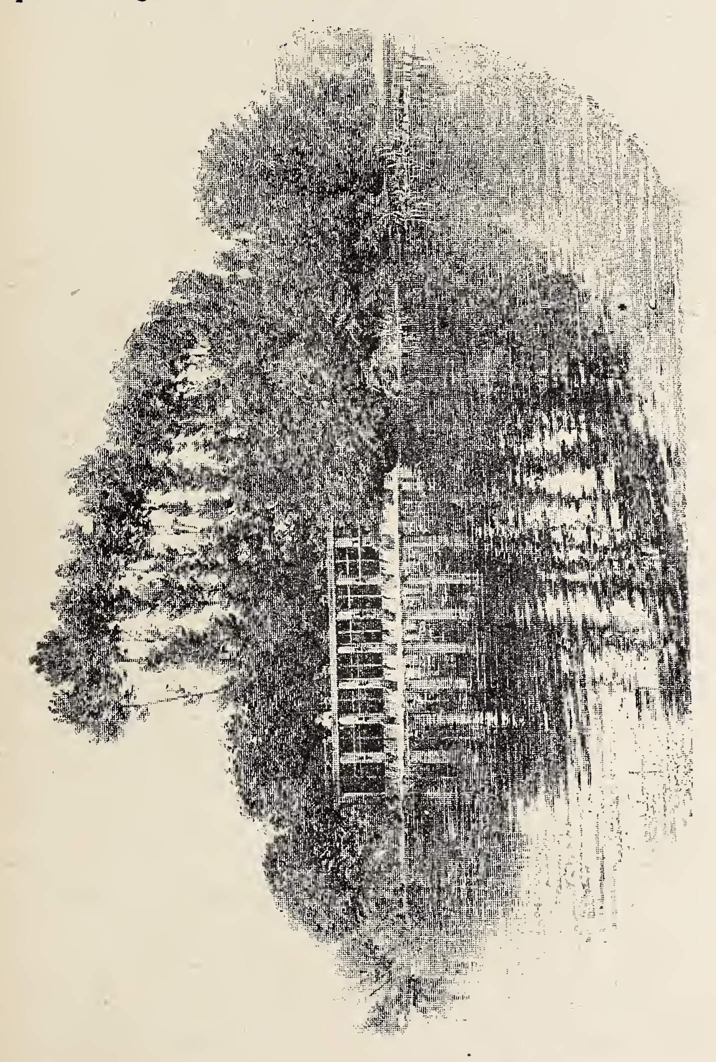
et la planche, des bandes de papier gomme des rouleaux AP, ou l'on fixe à la colle à bouche, ou à la colle forte liquide, à froid.

Les couleurs. — L'étude de l'aquarelle devant être progressive et méthodique, il faut d'abord étudier le lavis des grandes teintes à l'encre de Chine et à la sépia, puis le coloris des estampes à l'aide des couleurs



mères employées pures ; enfin on étudiera les nombreux mélanges de tons qu'on peut obtenir à l'aide des six couleurs fondamentales. Le rouge (laque carminée ou laque fixe), le bleu foncé (bleu minéral), le bleu clair (bleu céleste ou bien l'outremer cobalt), le jaune (jaune fixe ou gomme-gutte), le brun (terre de Sienne brûlée), le noir (noir d'ivoire).

On peut, comme exercice préparatoire, composer plusieurs gammes de couleurs allant du plus clair au



plus foncé, selon la quantité plus ou moins grande de l'une des couleurs employées dans le mélange. Ainsi,

l'on aura : les rouges et orangés, par le rouge et le jaune ; les verts clairs, par le jaune et le bleu ; les verts foncés, par le bleu et le jaune ; les verts bleus par le jaune et le bleu clair ; les verts gris, par le jaune, le bleu clair, le rouge ; les bruns foncés, par le brun, le noir ; les bruns clairs, par le brun et le jaune ; les tons gris, par les bleus, le noir et la laque. On peut ainsi obtenir une quantité de tons qui suffiraient au travail d'après nature. Mais certaines colorations délicates ne seraient obtenues qu'après de longs tâtonnements, aussi a-t-on ajouté des couleurs intermédiaires qui portent soit à douze, soit même à vingt les couleurs de la palette.

Palette de douze couleurs.

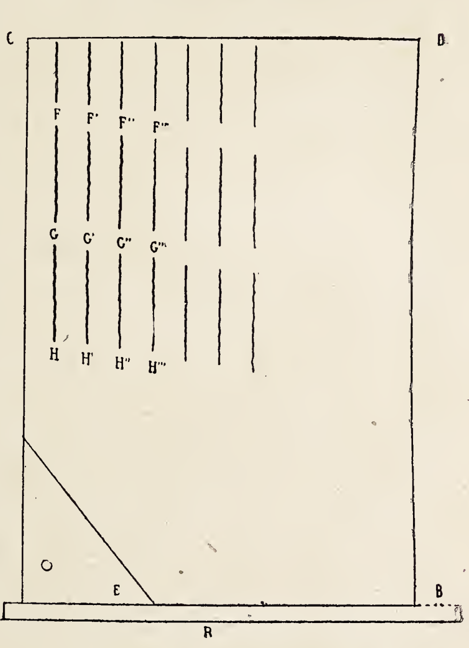
Noir d'ivoire,	Laque de garance ou laque carminée,
Jaune indien,	Terre de Sienne brûlée,
Laque jaune,	Bleu minéral,
Ocre jaune,	Outremer,
Rouge de Saturne,	Bleu de colbalt,
Vermillon,	Vert Véronèse ou vert émeraude.

Palette de vingt couleurs.

Noir d'ivoire,	Ocre jaune,
Gris de payne,	Laque de garance foncée,
Sépia coloriée,	Terre de Sienne brûlée,
Vert minéral,	Brun de Madder,
Pierre de fiel,	Brun Van Dyck,
Cadmium foncé,	Bleu minéral,
Jaune indien,	Outremer,
Laque jaune,	Cobalt,
Rouge de Saturne,	Laque de garance rosée,
Vermillon,	Vert émeraude.

Une telle palette répond à tous les besoins : nous n'aurons que quelques couleurs tendres rouges et laques violettes à y ajouter pour la peinture des fleurs.

Premiers exercices. Lavis et grandes teintes. — Pour cet exercice, tracez à l'équerre E et à la règle R un carré B C D au crayon, puis délayez de la sépia ou de l'encre de Chine dans une quantité d'eau équivalant à dix fois le volume de la couleur prise de façon que la couleur soit bien liquide et homogène, sans dépôt : trempez le pinceau dans la couleur, laissez-le s'égoutter de lui-même jusqu'à ce que la pointe se reforme au-dessus du godet. Il est ainsi bien plein, appliquez-le en C et descendez vers le point F, revenez en haut du papier et juxtaposez vos traînées de couleur jusqu'en F' F'' F''' et ainsi de suite jusqu'en D, le tout en appuyant fortement et de façon à déposer aux points F' F'' F''', etc., une goutte de couleur qui rejoigne la précédente et que vous reprendrez pour descendre en G G' G'', etc., puis en H H' H'', etc., jusqu'au bas de la feuille. Il faut, entre chaque traînée de la teinte, tremper à nouveau le pinceau dans son godet de couleur, le recharger. On doit répéter ces premiers exercices de lavis en grandes teintes avec l'ocre jaune, le bleu minéral, l'outremer, le cobalt, car ces couleurs *grainent* aisément ; le seul moyen d'ar-



river à supprimer le dépôt des grains au cours d'une aquarelle est de savoir employer ces couleurs bien chargées d'eau.

Le grand écueil pour les commençants, ce sont les *cernes* et les *bavochures* ; voici comment on y remédie : Pour les cernes, il suffit d'humidifier un peu le papier avant de peindre, mais alors il faut attendre que le papier ait bien repris son aspect mat, autrement la couleur posée se répand plus loin que le contour des formes dessinées. Il faut bien aussi se persuader que cet inconvénient des cernes disparaît avec l'expérience, il ne faut donc pas trop s'en préoccuper, d'autant plus qu'une fois l'aquarelle terminée, on peut encore les enlever au pinceau avec un peu d'eau pure, remède à tous les accidents. Les bavochures (on nomme ainsi les parties de couleurs données par un coup de pinceau trop vif et dépassant la limite voulue) s'enlèvent immédiatement au pinceau sec, et par sec, il faut entendre le pinceau qui, bien qu'encore humide, ne contient cependant plus d'eau en suspension. On obtient le pinceau sec en le trempant d'abord dans l'eau bien pure et le passant entre les lèvres serrées, ce qu'il faut toujours éviter lorsqu'il est chargé de couleur.

Un autre moyen d'éviter les bavochures est de dessiner son sujet avec soin au crayon numéro trois, qui, étant dur, incise légèrement le papier et laisse ainsi une gouttière invisible qui arrête net la teinte ; mais avant de poser ce trait définitif, il est indispensable d'avoir bien cherché sa silhouette avec un crayon plus doux permettant les corrections.

Manière de peindre le paysage. Du ciel. — On esquisse le sujet au crayon un peu dur, n° 3, et l'on a soin d'enlever les faux traits le plus légèrement possible



Le village de la Turbie et le monument d'Auguste. — D'après l'aquarelle de E. Lessieux.

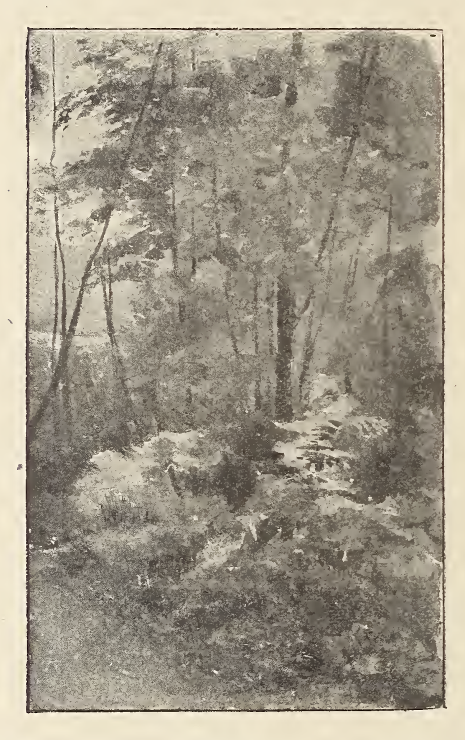
au pain sec et rassis ou à la gomme élastique, de façon à ne pas graisser le papier. Puis on passe partout un ton chaud fait de rouge de Saturne très étendu d'eau qui retire le ton cru du papier blanc. Après avoir laissé quelques instants ce premier ton s'emboire dans le papier, on passe le ton de fond du ciel, fait d'une grande teinte de bleu outremer mêlé de cobalt ou cobalt pur s'il est bleu ; s'il est gris, on y ajoutera du gris de payne, du noir d'ivoire au besoin, selon la couleur du modèle. A chaque endroit où se trouve un nuage, il faut arrêter le ciel bien dans la forme extérieure du nuage rencontré, puis on passe au-dessous, ayant ainsi ménagé le blanc du papier pour la lumière de tous les nuages. Vous pouvez, dans le bas du ciel, dépasser sans crainte sa limite extrême, car le bleu, très dégradé par suite de l'éloignement, ne peut en rien nuire aux tons des lointains. Pour les ciels gris, employez soit le noir d'ivoire, soit le gris de payne, mais toujours réchauffés par une pointe d'ocre jaune ; dans les plans éloignés, vers l'horizon, composez votre gris de vert émeraude et de laque carminée, et dans ce ton glissez un peu de votre mélange à base de noir d'ivoire ou de gris de payne, vous aurez ainsi beaucoup d'air et de profondeur. Par l'effet d'orage et quelque noir que puisse paraître le ciel, n'oubliez pas que la gamme générale est toujours plus transparente que le reste du paysage, qui tire de lui toute sa lumière. Enfin les tons froids que donne toujours l'emploi du noir d'ivoire doivent être réveillés soit par le rouge, soit par les jaunes ou les bruns, selon le plus ou moins de lumière irradiante qui frappe les nuages foncés et vous arrive à travers même l'épaisseur des nuages.

Les *lointains* doivent être exclusivement composés de gris, lesquels reçoivent presque toujours l'impression du



Environs de Paris, par G. Garcia.

ciel ; matin et soir cet effet est constant, aussi le matin doit-on se servir de gris bleutés où le cobalt et l'outremer jouent le plus grand rôle ; le soir, pour être plus sourds et plus marqués, les lointains n'en sont pas moins gris bleu, mais l'outremer seul y est employé. On peut, lorsque l'heure du soir est avancée, et que les collines de fonds ou les masses d'arbres des lointains sont très vigoureuses, y employer le noir et le gris de payne qui sont très transparents, mais jamais les ocres ou les terres qui donneraient de la lourdeur et de l'opacité.



Les arbres. — C'est surtout le dessin qui caractérise l'arbre ; il faut donc en indiquer bien nettement les masses avant de peindre. La qualité des tons à employer peut se diviser en deux catégories : une pour les arbres à feuillage vert, une pour les arbres à feuillage gris. Pour les premiers, tels que le chêne, le peuplier, le châtaignier, le noyer, etc., on peut, pour la première fois, faire un mélange de jaune indien et de bleu minéral ; le même ton renversé, c'est-à-dire de bleu minéral et de jaune

indien, auquel on ajoute un peu de sienne brûlée, servira pour l'ombre. Les arbres à feuillages gris seront cherchés



Vue de Paris, par Garcia.

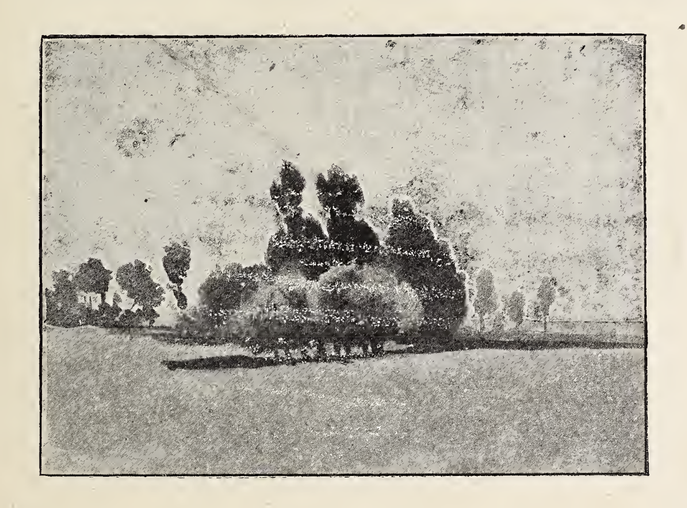
sur une base d'ocre jaune et de cobalt pour la lumière, de cobalt et d'ocre jaune additionnés, s'il est nécessaire, de teinte neutre ou de noir d'ivoire, mais ces tons froids

en minime quantité. Ainsi seront rendus, à proportions variables, les feuillages du saule, du tremble, du bouleau. Le travail à sec, c'est-à-dire le pinceau étant très peu chargé d'eau, quelle que soit la valeur ou l'intensité du ton, est presque exclusivement employé pour tous les arbres dont les feuilles légères se détachent sur le ciel ; c'est le seul moyen de les interpréter, parce qu'ils ne forment pas assez de masse pour être traités en pleine eau. Le frottis qui vient seulement effleurer le grain du papier rend aussi très heureusement les nombreuses branches ténues dépouillées de feuilles du sommet des arbres, à la fin de l'automne et de l'hiver. Au printemps, au moment des jeunes pousses, on peut employer le même procédé du frottis à sec pour rendre les mêmes effets, mais il faut que la teinte employée contienne fort peu de couleur, les branchages étant à cette époque d'un ton beaucoup plus léger et plus transparent.

Pour les troncs d'arbre, deux tons également ; ils sont gris ou bruns : gris on les rend par de la teinte neutre et du cobalt ; bruns, par de la sienne brûlée, le noir d'ivoire ou le gris de payne. Un peu de vert Véronèse ou de vert émeraude, selon le cas, ajoute ce ton verdâtre qu'on trouve souvent à la surface des troncs d'arbres ; tous ces tons très étendus d'eau et additionnés d'ocre les mettent en lumière, enfin une pointe de laque carminée est nécessaire pour les troncs blancs des bouleaux sous l'effet de soleil[1].

1. Dans les indications de tons composés que nous donnons on doit tenir compte que nous nommons toujours la base en premier : ainsi ici, on prendra environ un tiers de bleu minéral pour deux de jaune indien, s'il s'agit du ton de lumière et inversement ; pour l'ombre, deux tiers de bleu minéral pour un de jaune indien. Lorsqu'il y a une troisième couleur en ajouter à peu près la moitié de la deuxième désignée dans le mélange. On établit ainsi son mélange de recherche et l'on modifie ensuite jusqu'au ton juste.

Des fabriques. — Avant toute chose, simplifier l'exécution des fabriques, vous basant sur l'ocre jaune pour les lumières, les bleus pour l'ombre, et, surtout, attendez que l'un des deux, ombre ou lumière, soit bien sec avant de poser l'autre si vous ne voulez voir un ton vert se former à la jonction. En principe, il vaut mieux commencer par les lumières ; toutefois Harpignies indique en premier les grandes masses d'ombre dans les feuillés et les fabriques ; donc, aucune règle n'est absolue. Les



toitures de zinc et d'ardoises brillant au soleil se rendent par une légère teinte de cobalt et de laque carminée : celles de tuiles par la laque carminée et une pointe de rouge de Saturne ou de vermillon ; pour les obtenir vieillies et brunes, ajouter du brun de Madder ou, si vous n'en avez, de la sienne brûlée, alliée à une pointe de noir ou de teinte neutre. Les chaumes se rendent par l'ocre et les bruns diversement mélangés, selon la lumière et l'effet.

Les terrains. — Plus simples encore que les maisons doivent être les terrains, et l'on doit n'y voir que le moins de détails possible. De grandes surfaces lumineuses ou dans l'ombre, des plis de terrain largement accentués, et surtout, point de ces petites herbes qu'on multipliait autrefois à plaisir.

En effet, les terrains recevant directement la lumière du ciel perdent tous ces petits détails, et leur solidité



Sous bois, à la plume, effet de neige.

dépend entièrement de la franchise des grands à-plats, des grandes teintes qu'on y emploie. S'il est un détail de premier plan qu'il faut mettre en évidence, comme une grande plante, une roche, etc., établissez-en le dessin bien franchement, puis ayant déterminé bien exactement et peint la valeur du terrain sur lequel elle se détache, exagérez-en la valeur soit en lumière, soit en vigueur. Vous aurez ainsi tout d'abord le relief de ce détail, un léger glacis passé sur tout le plan donnera l'harmonie.

Conseils généraux pour peindre le paysage. — D'après l'estampe en couleur et le modèle original d'aquarelle, le meilleur mode est de commencer par le ciel et d'ébaucher en commençant par les tons les plus clairs. C'est la plus vieille manière, c'est aussi la meilleure, parce que le modèle étant fixe, on est toujours à même de revenir jusqu'à ce qu'on ait trouvé le ton juste. Enfin, si l'on est inhabile au dessin, on peut, en plaçant les ombres, rectifier les silhouettes et les contours. Dans l'étude d'après nature, j'estime que les préférences de M. Harpignies, qui, sur un dessin de mine de plomb bien établi, masse les ombres en premier à l'aquarelle, sont absolument justifiées, attendu que si l'on a pris soin de prendre le ciel en premier, ce qu'il faut, selon nous, toujours faire, ciel et tons d'ombre suffisent à donner l'effet qu'il est nécessaire d'affirmer dès le début de l'aquarelle, d'après nature, car l'effet change vite ; il le faut donc saisir le plus rapidement possible. Ce moyen est aussi le meilleur pour arriver à construire les arbres par les masses des feuillés, de façon à bien donner la tournure et le caractère de chaque arbre. Lorsque ces masses sont bien établies, on peut, dans les parties les plus apparentes, soit les plus éclairées, soit celles qui se découpent sur le ciel, indiquer la forme individuelle des feuilles, ce qui donne à l'aquarelle l'aspect du fini.

Il faut commencer par des effets simples : les études de l'après-midi peuvent s'exécuter d'une certaine grandeur, telle que le quart de feuille ou la demi-feuille, mais on doit y consacrer deux ou même trois séances, tandis que les effets du matin et du soir, étant très mobiles, ne peuvent se rendre qu'en pochades et en de très petites dimensions. Il vaut mieux en essayer plusieurs dans une même séance, pour emporter quelques notes justes, que

de chercher à faire une aquarelle qu'on alourdit toujours à force de travail, tant qu'on n'est pas suffisamment expérimenté.

LA MARINE

Quelques conseils pour faire des aquarelles de marine nous ont paru nécessaires, car il n'est point d'amateur de peinture qui n'ait été vivement impressionné par le charme saisissant de la mer. Plages normandes ou bretonnes, ciel azuré de la Méditerranée vous attireront sûrement quelque jour, et je ne sais pas de plaisir plus grand que celui d'en rapporter quelques souvenir rapidement enlevé. Chose assez singulière, il y a là un si réel intérêt, qu'on est plus indulgent pour des marines, même insuffisamment rendues, que pour de médiocres paysages. Et, de fait, la peinture des marines est beaucoup plus difficile que le paysage, bien qu'au premier abord il ne semble pas en être ainsi. La simplicité même de la ligne d'horizon divisant le ciel et la mer en deux grands espaces très distincts, la sobriété des premiers plans, rarement compliqués, les grands terrains plats, les dunes qui bordent la mer, tout cela, en effet, semble assez simple au premier abord, mais que de difficultés naissent de cette simplicité même, si l'on considère la mobilité des effets.

Il faut donc commencer ses premières études soit par le beau temps, le ciel bleu assez rare, j'en conviens, au bord de la mer, ou l'effet gris, plus fréquent et plus stable, j'entends l'effet gris par un temps clair et doux. Le mieux est de commencer par faire des études de ciel très cherchées, sur un plan de mer assez éloigné : en regardant assez loin devant soi, on n'aura qu'une très



Bateaux de pêche, par Boggs.

petite partie d'eau, à peu près un cinquième, un quart au plus de la hauteur totale de son aquarelle, et par suite, pas de premiers plans. Plus tard, on tirera de grands profits de ces études de ciel pour les paysages où ils ont une importance relativement moindre.

Un excellent ton gris est celui qui, pour base de composition, part du vert émeraude ou de la cendre verte et de la laque ; nous indiquerons les deux verts parce que le vert émeraude, si la couleur qu'on emploie n'est pas très fraîche, est difficile à diluer, mais c'est une couleur d'une finesse extrême. Avec la laque, elle compose un gris fin et distingué, excellent pour tous les gris clairs et lumineux. Le ton doit-il être plns soutenu, on y ajoute, selon la qualité du ciel qu'on a devant soi, du noir d'ivoire ou du gris de payne si l'on veut un ton plus bleuté, de la sépia si l'on veut un ton plus chaud, plus coloré. On peut ainsi arriver aux gris d'orage les plus intenses à l'aide de l'outremer et du noir d'ivoire. Remarquez que je dis aux gris d'orage et non aux noirs. En effet, si vigoureux qu'ils paraissent, les nuages ne sont jamais noirs : un ciel, même interprété la nuit sous l'effet de lune, conserve encore une valeur moindre que celle des autres objets composant un tableau.

Lorsqu'on est tenté de peindre la marine, il est rare qu'on n'ait point déjà quelque expérience de la palette d'aquarelle, aussi emploiera-t-on pour rendre la mer les mêmes procédés que pour peindre l'eau en général. Hormis ce qu'on appelle le calme plat, où les bateaux se reflètent perpendiculairement en ombres répétées à l'infini, coupées et pour ainsi dire multipliées par le flux des vagues minces au roulement perpétuel, sauf ce cas particulier, dis-je, la mer a une façon spéciale de refléter le ciel et ne reflète point les objets, ayant elle-même

des tons trop vigoureux au creux de ses vagues. On la rend généralement par des tons empruntés à la palette du ciel, cependant il est bien des exceptions, l'océan par exemple est souvent d'un ton d'ocre jaune bistré de brun, sauf à la cime des vagues accrochées d'écume blanche. Il faut donc beaucoup d'observation pour rendre la mer, et surtout par de nombreux croquis rapides étudier la forme vague, toujours dissemblable quoique étant à peu près toujours de même forme. Lorsqu'on a bien déterminé le dessin des vagues de premier plan, et l'on doit avoir soin d'en avoir toujours une ou deux plus importantes que les autres, on commence par peindre le creux le plus intense de ces vagues, ménageant le blanc du papier pour rendre le blanc des chutes d'eau et l'écume mousseuse. Ces creux sont d'autant plus vigoureux que le ciel est lui-même plus chargé.



Tartane, par Lessieux.

Si l'on a pu, malgré la réserve de blanc absolu du papier, obtenir assez de lumière pour la mousse des vagues, c'est le cas de se servir des accrocs ou arrachis

au grattoir : pour l'obtenir, on passe d'abord le pinceau d'eau pure sur le blanc pour humidifier très légèrement le papier, et lorsqu'il est revenu *presque* sec on donne les coups de grattoir destinés à produire la mousse en enlevant l'épiderme du papier. — Nous arrivons aux premiers plans. Sur la côte normande faite soit de sable, soit de galets, l'ocre jaune est le plus souvent la base du ton, plus ou moins modifié de rose au soleil, glacé de bleu pour les ombres. Un ton assez difficile à rendre est celui des falaises crayeuses, par conséquent blanches de nature, à l'effet du matin, alors qu'elles sont encore dans l'ombre. On y arrive par une eau légèrement colorée de gris de payne ou de noir et d'ocre, mais en quantité absolument minime, autrement on aurait un ton vert fort opposé à celui de la nature.

Des pochades très serrées de dessin et largement lavées de bateaux sur la grève à marée basse sont encore nécessaires à l'amateur des marines, comme aussi de divers agrès qu'on rencontre dans les ports, ancres, cordages, poulies, etc., tout cela est excellent à noter ; en effet, si plus tard dans les journées d'hiver, on veut interpréter à l'aquarelle une marine sur un modèle peint à l'huile, et comportant tous ces objets, on se rendra mieux compte de son modèle, et si ce n'est qu'une pochade, la compléter de documents personnels.

Nous ne pousserons pas plus loin ces renseignements sur la marine, mais nous insisterons sur ce point que ce qu'on appelle l'aquarelle *finie* ne peut guère être exécutée d'après nature, où deux journées ne vous donneront jamais le même effet. Il faut donc, au bord de la mer, faire surtout de nombreuses pochades à l'effet et aussi des aquarelles aussi poussées que possible de dessin et d'exécution, mais toujours en une seule séance. C'est la seule manière d'emporter une impression de vérité.



III

MANIÈRE DE PEINDRE LES FLEURS ET LA NATURE MORTE

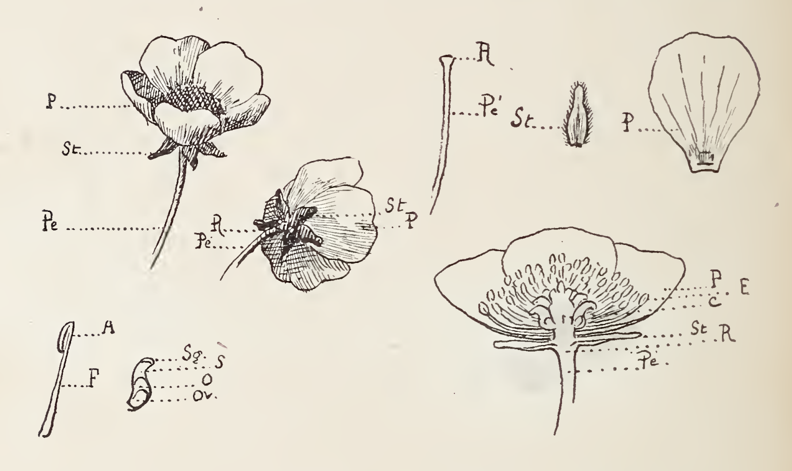
LES FLEURS

Il est indispensable, croyons-nous, pour arriver à bien peindre les fleurs, d'en connaître, au moins d'une manière générale, la construction, afin d'en affirmer toujours bien nettement le dessin, quelle que soit la particularité de celles qu'on aura sous les yeux. Il y a tant de finesses, tant de variétés de ton dans une seule et même fleur, qui semble parfois être

d'une seule couleur, qu'on ne saurait être trop sûr de son dessin, tant il faut revenir aux mêmes places, souvent, il est vrai, avec des tons très légers, mais qui cependant amollissent toujours les contours si on ne les a au préalable affirmés avec précision.

La fleur est formée par la réunion d'un certain nombre de feuilles de forme particulière et implantées au sommet d'une tige nommée *pédoncule* dont le sommet est le *réceptacle.*

La fleur type ou fleur complète est formée de quatre



parties qui sont, en allant de l'extérieur à l'intérieur : le *calice*, la *corolle*, l'*androcée* et le *gynécée.*

Le *bouton d'or* est généralement adopté comme exemple de fleur type ou fleur complète ; voyons les détails de sa construction :

Le *calice* y est formé de cinq petites feuilles vertes qui sont les *sépales* S à l'intérieur du calice ; cinq autres feuilles de couleur jaune, les *pétales*, forment la *corolle.* L'*androcée*, située immédiatement à l'intérieur de la corolle est formée par les étamines E.

Les étamines sout composées d'une partie allongée, le filet F qui est terminé par une partie renflée, l'anthère.

Au cœur de la fleur se trouve le *gynécée :* il est formé par le *pistil* constitué lui-même par la réunion des *carpelles* C. Chaque *carpelle* comprend une partie fermée, l'*ovaire* O, dans laquelle est enfermée l'ovule, et une par tie allongée, le *style* S, terminée par le *stigmate*.

Telles sont, très succinctement, les parties constitutives de la fleur qu'il est indispensable de connaître et de bien posséder de mémoire, de façon à être à même d'en étudier les formes et les variations à chaque modèle de fleur qu'on a devant soi, avant de commencer à peindre.

C'est là une habitude à prendre et qui, une fois prise, s'impose d'elle-même à l'esprit pendant qu'on fait sa mise en place [1].

PALETTE DU PEINTRE DE FLEURS

Pour peindre les fleurs il est nécessaire d'avoir une palette de porcelaine large, et ronde autant que possible. Il ne faut pas hésiter à avoir un certain nombre de couleurs qu'on pourra choisir comme suit :

Couleurs claires :	*Couleurs foncées* :
Ocre jaune,	Noir d'ivoire,
Jaune indien,	Brun de Madder,
Cadmium clair,	Cadmiun foncé,
Jaune de Naples,	Sépia colorée,
Vermillon,	Bistre,

1. Pour plus amples détails sur l'anatomie de la fleur, consulter les articles de Jany-Robert parus dans la *Revue pratique de l'enseignement des Beaux-Arts* (mai 1894) d'où ces figures du bouton d'or sont extraites. Nous souhaitons voir un jour ces articles réunis en volume sous le titre : « Peinture de fleurs, aquarelles écrites. »

Laque carminée,	Terre de Sienne brûlée,
Laque de garance rose,	Laque de garance foncée,
Laque de garance cerise,	Laque de garance grenat,
Orange de mars,	Vert olive,
Vert Véronèse,	Bleu minéral,
Vert émeraude,	Bleu de Prusse,
Cobalt.	Violet minéral.

Certes, parmi ces couleurs, quantité serviront rarement : il n'en est pas moins vrai qu'à chaque aquarelle, l'amateur aura toujours recours, pour si peu que ce soit, à l'une des moins usitées.

De la peinture des feuilles. — Avant d'aborder la peinture des fleurs il est nécessaire de donner quelques indications générales sur la manière de peindre les feuilles qui les accompagnent. Soyons aussi brefs que possible. On peut diviser les feuilles en trois catégories distinctes : celles qui sont franchement vertes, celles qui tirent sur le jaune, celles qui inclinent vers le bleu ; en plus il faut tenir compte que suivant leur plan et leur éclairage elles sont diversement réflétées. Les feuilles vert s sont rendues par le bleu de Prusse et la laque jaune ou le jaune indien, ou bien les verts tout faits et les cadmiuns. Voilà pour la teinte locale. Dans les lumières on aura recours au vert Véronèse ; le gris de payne, le noir et le brun de Madder donneront les parties dans l'ombre.

Les feuilles qui tirent sur le bleu se traitent à peu près de la même manière, en remplaçant le bleu minéral par l'outremer ou le cobalt.

Les feuilles qui inclinent vers le jaune auront le jaune indien pour base et en partie plus forte dans le mélange.

Pour les reflets on emploiera, selon les cas, la garance

rose, la laque carminée, le cobalt, à l'état pur et par glacis, ayant eu soin au préalable de peindre les dessous très légers.

De quelques fleurs. — Partant de ce principe que toutes les fleurs sont également difficiles à peindre,



qu'elles soient diversement colorées, ou seulement ton sur ton, dans une même gamme de couleur allant du plus clair au plus foncé, l'amateur doit commencer par des fleurs d'une forme simple, et de dessin facile à préciser.

Nous diviserons donc les études préliminaires, celles des fleurs étudiées dans leur individualité, en trois séries.

Les fleurs d'un dessin simple : l'anémone. la pensée, la marguerite, dont les pétales présentent ainsi que l'ensemble un contour extérieur presque géométrique, de dessin nettement accusé.

Les fleurs d'un dessin plus compliqué : la violette, l'iris, la tulipe, le bleuet, les pavots et les coquelicots dont les pétales infléchis présentent un dessin plus souple, plus indécis.



Enfin les fleurs complexes telles que les lilas et les roses, les pivoines et les chrysanthèmes, dont les grappes ou les pétales nombreux et si variés de forme exigent une longue séance de mise en place et de dessin.

L'anémone : les plus fréquemment rencontrées sont les anémones blanches, les roses pâle, les anémones violettes, les anémones d'un rouge vif, les anémones rouges foncé tirant sur le grenat.

L'anémone blanche est rarement complètement blanche : le plus souvent la base en est violette,

On indique cette base par un ton léger de bleu de Prusse et de laque : bien que ce ton ne soit pas le plus clair, il sert à affirmer le dessin en attachant les pétales à leur tige ; on pose ensuite le ton local fait d'ocre jaune extrêmement étendu d'eau, humectant ainsi le ton pré-



cédemment appliqué, sur lequel on passe, ce qui fond le tout et donne de la souplesse. Les lumières ménagées en blanc, le ton du papier, seront glacées d'une eau teintée d'ocre ou de cobalt suivant que le ton des reflets est chaud ou froid. Ces finesses de tons ne peuvent être observées qu'en clignant fortement les yeux, pour apercevoir seulement la surface colorée de la fleur.



L'anémone rose pâle s'exécute comme l'anémone blanche, en remplaçant l'ocre jaune par la laque carminée ou l'une des laques de garance selon la couleur du modèle.

L'anémone violette, une des plus fréquentes, peut être peinte de deux façons : 1° avec le violet

minéral étendu d'une pointe de laque de garance, ou bien par une teinte claire et transparente formée de bleu de Prusse et de laque carminée ; une pointe de noir ou de gris de payne passée dans le premier ton encore humide donnera la demi-teinte, et les vigueurs seront obtenues par le même ton plus foncé, moins liquide, et dans lequel on ajoutera du brun de Madder ou de noir.

Le cœur composé d'étamines noires violetées, s'indique d'abord en clair pour les lumières, par du gris de payne et de la laque, pour les demi-teintes, par la laque et le noir d'ivoire ; pour les vigueurs, par le gris de payne et le noir d'ivoire.



Pour peindre une anémone rouge vif, comme aussi pour les pavots de même ton, les coquelicots, en général tous les rouges éclatants, il est nécessaire de passer au préalable une teinte de jaune indien ou de cadmium, destinée à faire vibrer le rouge et lui donner de la transparence. Le ton local, fait de rouge géranium, rouge de Saturne et jaune indien, sera partout passé, sauf à l'endroit du cœur et de l'attache des pétales qui forment une espèce de rayonnement blanchâtre et qu'il suffira de colorer ensuite d'un ton extra-léger de sépia colorée, laque carminée et jaune indien. Le ton de la demi-teinte est le même que le précédent

en un peu moins clair. Enfin le ton d'ombre se fait de laque carminée, noir d'ivoire ou gris de payne.

La *pensée* violette est la plus commune, les pétales inférieurs y sont plus pâles que les pétales supérieurs et souvent bordés de blanc : le cœur est taché de jaune.

Voici comment il faut la peindre : pour le ton local, laque carminée et bleu minéral ; pour l'ombre, forcez sur le bleu, pour la lumière enlevez un peu de votre ton au moyen d'un pinceau humide. Réservez les bords blancs et teintez légèrement d'une eau colorée de gris de payne, le cœur jaune sera fait de laque jaune et de vermillon. Il est des pensées de couleur rouille, d'autres blanches tachées de violet, d'autres enfin formées de pétales jaunes et de pétales violets. La laque jaune et la terre de Sienne brûlée vous donneront le ton local des premières et vous les ombrerez de même ton et de noir d'ivoire : les pensées blanches seront teintées d'ocre jaune, ombrées de gris de payne.

La laque jaune et un mélange de bleu minéral et laque carminée vous donneront les pensées de couleur jaune et violette.

Il y a deux manière de peindre les *violettes* : les tons les plus solides seront toujours ceux obtenus par les bleus et la laque carminée : mais que de variétés, de finesse n'obtient-on pas avec le violet minéral et les laques de garance. Le mode de procéder est à peu près le même que pour la pensée.

Les marguerites blanches doivent être d'autant plus dessinées en pleine lumière que les tons environnants ou le fond en donnent seuls la forme, le blanc du papier étant le ton qui donne la lumière, dont le gris de payne ou le cobalt peuvent rendre le modelé s'ils sont employés en eau à peine teintée.



L'ocre jaune, également très étendue d'eau, donne le ton des marguerites au second plan comme aussi de toutes les fleurs blanches ; mais à ce ton il faut par place superposer soit du cobalt, soit de la laque, selon les reflets qui viennent frapper la fleur. Les ombres se font de gris de payne, de noir d'ivoire, enfin de brun de Madder ; les ombres très fortes. Si celles-ci sont réflétées, on y introduira du cobalt ou de la laque, si le reflet vient d'une coloration bleue ou d'une coloration rouge. Le cœur jaune sera traité par la laque jaune et les cadmiums, l'orange de mars et le brun de Madder pour le côté dans l'ombre.



Les iris sont jaunes ou violets, et ces derniers (les iris des jardins) ont été de nos jours cultivés et amenés à des variétés nombreuses, depuis le violet foncé jusqu'au violet plus pâle.

L'iris d'eau se traite par le mélange des jaunes, ocre et cadmium : le cobalt, la sienne brûlée, le brun de Madder donneront les ombres.

Toute la gamme des violets, depuis le mélange en parties égales de l'outremer et de la laque

carminée jusqu'à l'eau légèrement colorée de cobalt et de garance rose, servent à rendre l'iris des jardins, et il est bien difficile de guider l'élève en ceci : contentons-nous de lui dire que le grand charme de l'iris est moins sa couleur que le contournement souple, l'inflexion tremblotante et mal assurée de ses pétales, et qu'un travail bien franchement fait en pleine humidité peut seul en rendre l'harmonie.



Un mot seulement à propos des tulipes que nous ne considérons pas comme une *bonne* fleur pour l'aquarelle, et par sa forme et par ses variétés aux colorations criardes qu'ont merveilleusement rendues les maîtres hollandais en peinture, mais que la palette d'aquarelle est impropre à exprimer sans atteindre à la dureté. Toutefois, dans les aquarelles décoratives, les *tulipes-perroquet* peuvent rendre de grands services pour équilibrer certaines formes. Pour les peindre, nous conseillons la juxtaposition des tons, quels qu'ils soient, sur un ton local plutôt pâle, et non la superposition qui ternirait ici très facilement



les couleurs, lesquelles par nature doivent rester éclatantes.

Bleuets, pavots et coquelicots, Les bleuets se font de bleu de cobalt et laque de garance, d'outremer dans les ombres, avec une pointe de gris de payne pour les grandes vigueurs.

Les pavots sont de nuances variées du blanc au violet et aux rouges foncés. Pour le blanc et le violet on se reportera aux fleurs blanches et violettes déjà expliquées. En ce qui concerne les rouges, nous avons dit qu'un ton de laque jaune aide à les faire vibrer. On passera donc ce premier ton, principalement pour les rouges en pleine lumière. Puis le vermillon étendu d'eau, lorsque le premier ton est bien sec, donnera la teinte locale, à ménager pour les clairs, et le même ton un peu moins étendu d'eau donnera la demi-teinte; l'ombre sera faite du même ton au-



quel on ajoute soit de la garance foncée, soit un peu de noir, selon l'intensité.

Parmi les fleurs d'un dessin plus complexe citées plus haut nous ne voulons dire quelques mots que de la Rose, dont les variétés demanderaient un ouvrage spécial aussi important mais avec des procédés plus modernes que celui de Redouté, fait vers le milieu de ce siècle. Nous nous contenterons d'indiquer les colorations à employer pour les trois espèces auxquelles se rattachent toutes les autres : la rose jaune, la rose rose et la rose rouge.

La laque jaune, le cadmiun et un peu de garance rose ou de laque carminée plus étendue d'eau servent de base à la teinte locale de ces roses. Disons tout de suite que, plus que toutes les autres fleurs, les roses (comme les pivoines, dont l'exécution est analogue) exigent un dessin très serré, par suite de la similitude des teintes de deux pétales placés l'un à côté de l'autre, et dont le ton se fondrait aisément, surtout si l'on travaille, comme il est nécessaire, sur une surface humide.

L'ombre des roses jaunes, soit qu'elles se trouvent au second plan, soit dans la partie opposée à la lumière si elles sont éclairées et au premier plan, se rend par un modelé de laque jaune, sienne brûlée et gris de payne.

Les roses roses se traitent par la laque carminée ou la garance rose pure, dans les clairs, additionnée de vert émeraude dans les demi-teintes, modelées dans l'ombre par un ton fait de laque carminée et gris de payne.

Pour les roses rouges, les garances de diverses nuances, la laque carminée ombrée de brun de Madder, enfin le noir d'ivoire dans les grandes vigueurs en font tous les frais. Il faut toujours employer le noir d'ivoire très étendu d'eau et bien délayé si l'on ne veut troubler les rouges qui se granulent aisément et se détachent sous son influence.

Nous ne pouvons nous étendre ici plus longuement sur l'exécution des fleurs d'un dessin compliqué.

La rose est une fleur qu'on se procure aujourd'hui en toute saison, c'est donc celle qui peut toujours servir d'étude de fond à qui veut se livrer à ce genre de peinture. C'est, avec un plus grand charme, l'étude de la bosse, à laquelle reviennent les meilleurs artistes pour se refaire l'œil et la main. Qui peut arriver à bien peindre une rose n'aura point de difficulté à peindre les fuchsias, le lilas, les pivoines ou les chrysanthèmes dans toutes leurs variétés, si nombreuses, mais dont chaque espèce présente une homogénéité de couleur.



C'estdo nc surtout le dessin qui, pour ces fleurs, présentera des difficultés sérieuses et ici nous n'avons pas à intervenir ; l'observation soutenue seule peut aider l'amateur à progresser rapidement.

La nature morte. — L'étude de la nature morte est tout à fait annexe de la peinture de fleurs puisqu'il faut

à celle-ci un fond, des vases, un support. Il est donc nécessaire d'étudier ces objets séparément afin de savoir en temps utile peindre une étoffe, une table, un marbre, des vases, jardinières et autres récipients. On commencera par des objets simples, ce sont ceux qui toujours accompagnent le mieux la fleur. Pour les fonds, il est préférable de ne choisir que des étoffes légères, soie ou satin ; les velours, la peluche écrasent la fleur et viennent toujours d'aspect gouacheux, lourd par conséquent sous le pinceau de l'aquarelliste.



Les fruits, en général, prêtent peu à l'aquarelle, les pommes, les oranges y font assez mauvaise figure : cependant les fruits transparents ou humides ont trouvé d'excellents interprètes, ce sont les raisins, les groseilles, les framboises, les fraises, les cerises. Emergeant d'un plat en faïence blanc à décor bleu ou de bleu pâle à décor bleu foncé, ils donnent une composition très harmonique. Mais cette composition est peu variée : quelques fruits à terre, un accessoire de nature morte à côté, pour relever la ligne, et c'est tout. Aussi les fruits rentrent-ils principalement dans la composition des véritables tableaux de nature morte, où ils constituent un accessoire de premier plan toujours intéressant et charmeur. C'est pour cela qu'il faut les étudier individuellement.

Pour la composition des fleurs, il est peu de règles ;

c'est une question de goût. Evitez les compositions trop chargées : ayez soin qu'il reste de l'air autour de votre bouquet, qu'il soit bien en feuille, c'est-à-dire non au centre du tableau mais un peu à droite ou à gauche du centre, et que l'effet d'ombre soit porté sur la partie restée la plus large, mesures prises du milieu du récipient au bord de la feuille ; ce sont là les seuls conseils succincts qu'on puisse donner.



IV

MANIÈRE DE PEINDRE LA FIGURE

Le matériel nécessaire pour peindre les figures à l'aquarelle demande quelques modifications : le papier employé doit être d'un grain plus fin, les pinceaux plus nombreux et aussi plus fins, de martre et de petit-gris, enfin la palette sera composée de seize à dix-huit couleurs qui sont les suivantes :

Ocre jaune,	Laque de garance rose,
Terre de Sienne naturelle,	Laque de garance foncée,
Cadmium,	Sépia colorée,
Jaune indien,	Terre de Sienne brûlée,
Cobalt,	Vert Véronèse,
Outremer,	Vert émeraude,
Indigo	Noir d'ivoire,
Bleu de Prusse,	Brun de Madder,
Vermillon,	Gris de payne.

Les tons étant, dans la figure, plus délicats, les formes plus déterminées que dans le paysage, il est nécessaire d'établir un dessin aussi serré que possible, et de le reporter à l'aide d'un calque afin de ne pas fatiguer le papier lors des premières études d'après le modèle. Il faut à plus forte raison, lorsqu'on travaille

d'après nature, faire d'abord un dessin et le reporter également.

Plus tard, lorsqu'on est habile, on peut ébaucher un portrait, une figure, sans le secours du dessin préalable, avec une teinte extrêmement légère d'eau à peine colorée dans le ton local, en n'indiquant que les grands plans, masses d'ombre et de lumière, puis on reprend chaque détail, le nez, les yeux, la bouche, naissance et masses de cheveux, d'un trait au pinceau plus ferme et dans le ton qui sera employé pour peindre définitivement.



Croquis de L. Libonis, d'après l'*Italienne* d'Hébert.

Manière de peindre une figure. La tête, les chairs. — La teinte locale d'une figure doit toujours être établie par le ton le plus clair, généralement fait d'ocre jaune, de vermillon et de laque carminée, ces couleurs étant employées à proportions variables selon la nature du modèle : plus la figure est jeune, plus la laque et même le vermillon doivent dominer dans le mélange, principalement pour les joues, les oreilles. Les parties moins colorées, au contraire, le cou, la nuque, etc., recevront plus d'ocre jaune. Cette couleur même sera remplacée dans le mélange par la terre de Sienne naturelle, s'il s'agit d'une personne d'âge plus avancé. Le ton local des

chairs étant posé, on doit indiquer tout de suite les grandes masses d'ombre, à moitié environ de leur valeur. Ce n'est que plus tard qu'on aura la valeur totale, en même temps que le modèle. Ces ombres ont générale-



Croquis de L. Libonis, d'après Greuze.

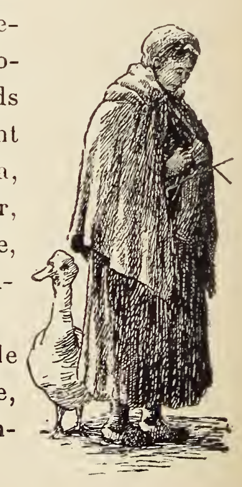
ment pour base l'indigo ou bien un mélange d'outremer et de sépia colorée. Variable aussi à l'infini, selon le modèle ou la nature qu'on a devant soi, le ton de l'ombre a cependant presque toujours l'outremer pour base, le bleu étant essentiellement la couleur de l'ombre.

Les deux premières teintes, ton local et ombre, étant passées, il faut, sans aller plus loin, couvrir toute son



aquarelle de la même manière, ton local de chaque détail et un à-plat de l'ombre.

Les cheveux. — Le ton local sera de sépia et ocre jaune pour les cheveux châtains ; pour les blonds, l'ocre jaune dominera, additionné seulement d'une pointe de sépia, qu'on forcera dans l'ombre en y ajoutant un peu de cobalt ; les cheveux blonds s'ébauchent aussi d'ocre jaune et de laque de garance et s'ombrent de sépia qu'on force encore dans les grandes vigueurs, en y ajoutant même de l'outremer et de la terre de Sienne brûlée, s'il y a de grandes intensités de couleur. L'ocre jaune pure, légèrement rosée de laque ou bleutée de cobalt, donnera les cheveux blonds cendrés, et les demi-teintes seront obtenues par le cobalt et la sépia, les grandes vigueurs par l'outremer, la terre de Sienne naturelle, la laque, le tout en tons légers et transparents.



Les cheveux rouges se font avec le jaune indien, la laque de garance, une pointe de sienne brûlée, et s'ombrent d'outremer et de sépia.

Les cheveux bruns se traitent comme les cheveux châtains, ou la sépia et le noir d'ivoire ; les cheveux noirs ébène, qui ont presque toujours des reflets bleus,



ont pour ton local l'outremer et la sépia ; pour ton de demi-teinte on y ajoutera du noir d'ivoire ; de la laque, de la sienne brûlée, encore de l'outremer pour les grandes vigueurs.

Les cheveux gris s'obtiennent par une teinte très légère de noir d'ivoire, vert émeraude, ocre jaune et laque, le tout très étendu d'eau, et l'ombre avec l'outremer et la sienne brûlée.

Enfin les cheveux blancs, qui plus que les autres empruntent aux reflets environnants leur coloration, ont pour teinte locale l'ocre jaune, très étendue d'une eau colorée de vert émeraude ou de laque, ou de cobalt ; les ombres sont de noir d'ivoire, de sienne naturelle et de garance, et les demi-teintes du même ton, le noir d'ivoire remplacé par le cobalt.

Outre la coloration, l'exécution des cheveux demande une étude très soutenue, car l'œil du spectateur s'y arrête d'une façon toute spéciale. La touche en doit être particulière et très floue, surtout aux endroits où les cheveux se profilent sur le fond. Par conséquent, il faut les traiter bien dans l'humidité, et ne pas craindre, dans la première ébauche, de faire passer les tons de demi-teinte et d'ombre vigoureuse les unes dans les autres, sauf à y revenir en dernier lieu par des à-plats



fermes et bien dessinés qui accusent les effets de la lumière et de l'ombre.

On couvre ainsi toute son aquarelle de façon qu'il ne reste aucun blanc, le tout en tons assez légers, toujours transparents, et à peu près à moitié de la valeur, comme il a été dit plus haut.

Il faut, en effet, s'habituer dès les premières études à considérer et à suivre son travail par l'aspect général si l'on veut conserver le dessin bien correct. C'est seulement lorsqu'on est satisfait de l'aspect d'ensemble, alors

que le dessin est bien affirmé, qu'on peut passer à l'exécution du détail.

Nous ne voulons pas nous arrêter longuement ici à l'exécution des figures de l'aquarelle, parce que, dans la deuxième partie de ce Précis, nous aurons à revenir sur



Croquis de L. Libònis, d'après le *Benedicite* de Chardin.

les colorations à propos de la miniature qui s'en rapproche très sensiblement, sous réserve que la manière de peindre à l'aquarelle est beacouup plus large. Les connaissances en dessin y sont par suite beaucoup plus nécessaires, et celui qui veut s'y livrer doit, outre les études de dessin proprement dit, soit au fusain, soit au

crayon, recommencer ces mêmes études, au lavis et en grisaille. De cette façon, sûr de son dessin et du coup de pinceau, et ce dernier demande une certaine adresse acquise, on ne se trouve plus aux prises qu'avec les difficultés du coloris. Or ces difficultés sont moins grandes qu'on ne pense. D'après les indications qui précèdent, on peut se rendre compte que tous les tons en aquarelle se rapprochent d'une base, modifiable selon le modèle ou la nature qu'on a devant soi. Si l'on sait par exemple que le ton de chair a pour base l'ocre et le vermillon, il est simple d'y ajouter une pointe de cobalt ou d'outremer si la chair reçoit un reflet bleu, de vert émeraude si le reflet est verdâtre, de laque et de vert émeraude mêlés si le reflet est gris, de laque et de vert émeraude et de cobalt enfin si le reflet est gris bleuté. Cette troisième couleur ajoutée au premier mélange ne doit être faite que d'une eau très légèrement colorée : en effet, elle doit atténuer le ton, et non le transformer. Si on lui donnait trop de force, on obtiendrait un ton local d'une tout autre nature, ou bien, décolorant la base, on aurait un gris sale.

On peut s'habituer à ce mélange atténué dès la grisaille ; au lieu d'y employer le noir d'ivoire pur qu donne un ton sec et froid, on composera ce ton de noir d'ivoire, encre de Chine ou sépia et cobalt. Comme il y faut peu de sépia, juste assez pour réchauffer le noir, infiniment moins encore de cobalt, pour donner au premier ton un aspect doux et velouté ; que, d'autre part, dans l'exécution des grisailles, il faut répéter souvent la composition des teintes employées, la main s'habitue vite à la légèreté voulue pour la prise au bout du pinceau de la seconde et de la troisième couleur employées dans un mélange.

Ce qu'il faut avant tout chercher lorsqu'on peint la figure à l'aquarelle, c'est le caractère général et la physionomie, si c'est un portrait ; on s'attachera surtout à rendre l'attitude et le mouvement, si c'est un personnage, dont on veut animer une scène, un intérieur ou un paysage. On doit alors réserver avec soin la place du personnage, si l'on n'ose l'ébaucher en même temps que les fonds, ce qui serait toujours préférable. Si l'on n'a pas pris cette précaution, on peut y remédier par un enlevage sur silouette découpée. Pour cela, ayant dessiné à part, avec un contour serré et bien net, on en prend un calque qu'on reporte sur une feuille de papier écolier assez fort, et l'on découpe cette silhouette extérieure du personnage : on place la feuille de papier sur son aquarelle, de façon à mettre la découpure bien exactement à l'endroit où doit être la figure, et on lave à l'éponge la partie encadrée dans cette silhouette vide. Il faut avoir bien soin, lorsqu'on veut faire un enlevage à l'éponge, de ne pas frotter le papier où se trouve la partie à enlever, mais simplement l'humecter par pression sur l'éponge, et lorsqu'on juge que la couleur est suffisamment détrempée, passer vivement l'éponge bien essorée qui alors pompe l'eau et la couleur. En frottant, on enlève une partie de l'épiderme du papier, ce qui rend les retouches à peu près impossibles.



Lorsqu'on peint une figure à l'aquarelle, on doit tenir grand compte des accessoires, des draperies et des fonds,

car rien n'est plus insipide qu'une figure sur un fond blanc, puisque dans la nature jamais elle ne se présente ainsi. Mais la difficulté même de donner aux fonds une valeur sourde et grise, quelque colorés qu'ils soient, aux accessoires et aux draperies une facture simple, à quelque plan qu'ils se trouvent, de façon à ce qu'ils ne puissent l'emporter en intérêt sur la figure elle-même, ont poussé trop souvent nos artistes modernes à l'exécution des aquarelles sur fond blanc.

Il faut donc réagir le plus possible contre cette tendance qui conduit trop facilement à se satisfaire de peu. Qui sait peindre une figure doit peindre sans difficulté es accessoires et les fonds, il suffit donc d'un peu d'exercice. Pour les fonds, on peut au début les couvrir seulement d'une teinte légère et un peu en dessous de la valeur définitive, si l'on craint de ne pouvoir les conduire à bien en les exécutant tout à fait en même temps que le sujet ; puis, lorsque celui-ci est terminé, on reprend les fonds alors librement, en ayant soin d'arrêter les teintes à une petite distance du contour extérieur de la figure : avec un peu d'eau pure, on rapproche la teinte laissée humide afin d'éviter toute sécheresse.

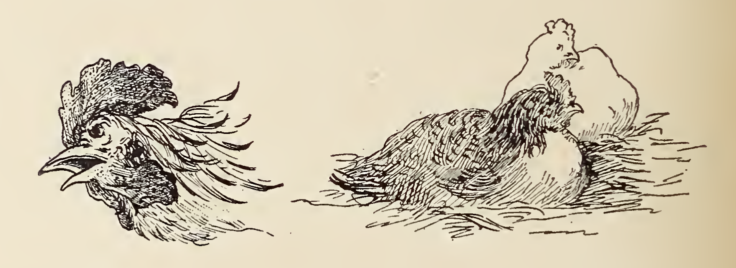
LES FIGURES EN PLEIN AIR — LES ANIMAUX. LE PAYSAGE ANIMÉ

Peindre à l'aquarelle des figures en plein air ne présenterait pas plus de difficulté que de les peindre chez soi, si l'installation du matériel était aisée. Mais l'aquarelle, principalement pour la figure, exigeant une infinité de précautions et une conduite de travail très lente et très réfléchie, il en résulte que l'étude en plein air ne peut guère être faite que par des pochades rapides de couleur et de mouvement. C'est pourquoi nous excluons tout de suite le portrait, comme en dehors de nos moyens. Tout au contraire, pour des croquis rapides, l'amateur arrive très vite à rendre au bout du pinceau des effets et des mouvements de personnages et d'animaux pour lesquels il obtient un rendu plus satisfaisant qu'avec le crayon, qui ne rend que la forme extérieure. Or cette forme, si elle n'est rendue qu'à l'aide d'un trait, exige un certain savoir ; tandis que la teinte indiquée par le pinceau, surtout si l'on ne se préoccupe que des masses, laisse toujours sur le papier un document utilisable et facile à rectifier plus tard à l'atelier. Il est évident qu'il faut posséder à fond la connaissance du dessin pour faire bien en mouvement un croquis analogue à celui de la tête de coq page 76, alors qu'une observation rapide suffira pour indiquer une tache dans le genre des poules de la même page.

C'est pourquoi nous réunissons ici la peinture des figures à celle des animaux qui, en plein air, sont acces

soires et doivent être traités comme tels ; ils constituent ce qu'on appelle le paysage animé.

Le meilleur exercice préparatoire est de faire à l'atelier de nombreux croquis d'après la bosse, croquis où l'on ne s'attachera pour ainsi dire qu'à l'exactitude des proportions, soit d'après des académies ou des animaux en plâtre, soit même d'après de simples maquettes en bois ou en fil de fer. Cela n'apprend point à dessiner un fin contour, certes, mais implante dans l'esprit *les proportions* qui sont la plus grande difficulté des croquis rapides ou des pochades de mouvements d'après nature. Et c'est ainsi qu'on arrive à se faire soi-même un *schéma*



des formes géométriques de chaque espèce d'animaux, qui dans la suite viendra de lui-même se placer (en imagination, bien entendu) devant le sujet à saisir.

Il en va pour la peinture des animaux un peu comme pour la nature morte. Toutes les couleurs de la palette peuvent y être employées ; toutefois on peut limiter à un certain nombre les teintes locales qui serviront en général pour les espèces les plus fréquemment rencontrées.

Peindrez-vous des oiseaux, les noirs et les bleus vous serviront fréquemment, et c'est dans le noir d'ivoire, l'outremer et le bleu de Prusse que vous aurez à faire jouer des gris pour l'hirondelle, le corbeau, voire le

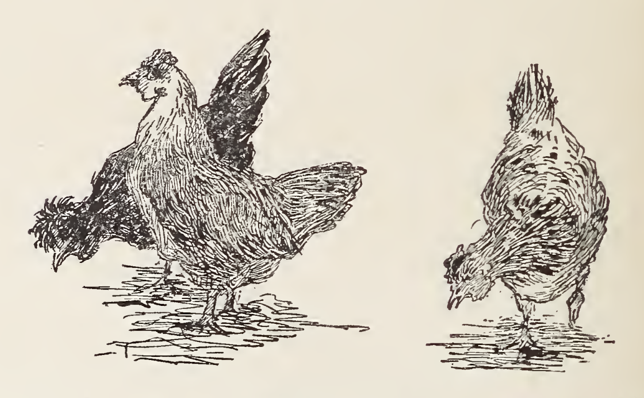


Moutons à la mare, par Hilda.

simple moineau franc dont la teinte locale peut être obtenue par le noir d'ivoire, le brun de Madder, la sépia, l'ocre jaune.

Les mêmes mélanges et natures de couleur vous donneront aussi le ton des fauves gris et bruns ou des animaux domestiques de même couleur, tels que l'âne, le cerf, le chevreuil, l'ours gris, et c'est le seul coup de pinceau qui devra indiquer que vous traitez du poil ou de la plume.

Les animaux de tons sombres, comme la plupart des poules, se traitent aussi par le brun de Madder, la sépia,



le noir, la sienne naturelle, les ocres, assez étendus d'eau pour les parties claires, plus denses pour les parties plus foncées. De même pour les canards, mais ici certaines parties, les ailes, le cou, sont fréquemment d'un ton très tranché sur le ton du corps, les ailes sont parfois d'un beau bleu sombre où l'outremer et le bleu minéral dominent. Les canetons sont le plus souvent jaunes : au soleil, ils sont à peine éplorés, et ce qui les rend surtout attrayants à peindre, c'est leur duvet qu'une touche légère et très humide peut seule rendre. L'ocre jaune sert en général pour la teinte locale ; on

l'emploie pure, sauf à modeler ensuite les parties tournantes par des gris. N'oublions pas que le vert Véronèse



ou le vert émeraude donnent des gris extrêmement fins qui seront de mise pour rendre le duvet des jeunes animaux en général, de ceux-ci en particulier.

Les animaux tels que le cygne, l'oie, le pigeon, le chat se modèlent exactement comme la fleur blanche, c'est-à-dire avec une teinte locale de gris de payne et des laques roses ou du jaune du côté des lumières, du cobalt et de la teinte neutre dans les ombres. La coloration, toujours comme dans les fleurs, en est très délicate et c'est par l'affirmation d'un dessin précis dans toutes les finesses du modelé qu'on arrive à la réussite.



Et maintenant, voulez-vous toucher à toutes les couleurs de la palette, attaquez-vous aux oiseaux des îles, au martin-pêcheur, aux perroquets, mais au préalable étudiez d'après ces ravissantes brochettes signées Giacomelli qui, reproduites en couleur, seront les meilleurs modèles à consulter. Puis vous en exécuterez d'après nature, et si vous voulez vous rendre compte de l'infinie variété où s'est complu le Divin Créateur, allez au Muséum, et là vous ne pourrez compter sans doute les

milliers d'oiseaux-mouches aux couleurs irisées, désespoir du peintre le mieux doué, mais la vue seule de toutes ces variétés est un enseignement, une source



Cerfs et biches, par R. Valette.

d'idées pour les compositions décoratives d'éventails, d'écrans, de panneaux et de paravents.

Car c'est surtout au point de vue de l'art décoratif qu'il faut étudier les animaux.

Dans un sous-bois, c'est un chevreuil que vous aurez à placer, des moutons accompagneront bien un sujet genre Watteau, des gibiers de toutes sortes feront motif central d'une décoration de salle à manger.



Dans le paysage animé, traitez les figures et les animaux de la même manière, par taches bien en valeur, bien dans la forme et le mouvement, sans que votre dessin en soit sec ni trop arrêté, et n'abordez autant que possible que des animaux ou des figures de petite dimension : pour cela, voyez-les de loin, au moins en second plan, de façon qu'ils ne forment jamais motif principal, mais simplement accessoire, autrement vous

rentrez dans la peinture de genre, et il faut ici des études tellement sérieuses qu'elles rentrent dans le domaine de l'artiste, non dans celui de l'amateur, qui cherche avant tout dans le dessin et la peinture à l'aquarelle un passe-temps agréable, un recueil de souvenirs.

Avons-nous bien donné dans ce précis tous les renseignements nécessaires ? nous croyons fermement que oui;



mais si quelque point vous semble demander des explications complémentaires ou plus complètes, voyez les volumes de notre *Bibliothèque d'enseignement pratique des Beaux-Arts*, vous trouverez dans ces douze volumes, sans cesse revus et corrigés, tout ce qui peut parfaire l'éducation artistique de quiconque désire, le crayon ou le pinceau à la main, être en mesure de pratiquer un peu et, en outre, d'apprécier sainement les œuvres d'art.

APPENDICE

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES DU MÉLANGE DES COULEURS

PRINCIPES GÉNÉRAUX

Avant d'aborder le mélange des couleurs, il est nécessaire de connaître certains termes techniques ou spéciaux à l'aquarelle : la distinction qui existe entre les *tons chauds* et les *tons froids* ; entre les couleurs *transparentes* et les couleurs *lourdes* ou *opaques* ; un *ton bouché*, etc.

Les tons chauds sont essentiellement les jaunes et les rouges ; essentiellement aussi, les bleus et le noir composent les tons froids. Par analogie, les couleurs de la palette qui ne sont pas fondamentales, comme les bruns et les verts, empruntent leur nature à la base dominante qui entre dans leur composition ; les bruns sont couleurs chaudes, les verts sont couleurs froides. Toutefois, si dans la composition d'un vert il entre plus de jaunes que de bleus, le vert produit donnera un ton chaud. De même, les mélanges composés de jaunes et de rouges ou de laque donneront des tons chauds et les jaunes, les terres ou les laques mêlés aux bleus donneront des tons froids. Mais ceci n'a lieu que lorsque le mélange est fait de parties égales de l'une et l'autre couleur. Au contraire, le ton sera chaud si les jaunes entrent dans la composition du mélange en partie sensiblement supérieure à celle du bleu.

On appelle couleurs essentiellement *transparentes*, celles qui se délayent à l'absolu dans l'eau, à l'encontre des couleurs lourdes ou opaques, lesquelles laissent toujours un résidu ou granulent dans la teinte. Les bleus foncés, les noirs d'ivoire, les laques, la gomme-gutte, le jaune indien sont couleurs transparentes ; le cobalt, le vermillon ou l'ocre jaune, qui graissent et déposent sur le papier sont couleurs lourdes ; on obvie à cet inconvénient en délayant davantage ces dernières couleurs et en tenant compte que, préparées au miel, elles sont, en ce cas, moins faciles à

dissoudre, parce que le miel additionné aux couleurs ajoute à leur densité : c'est pour cela qu'à l'atelier l'emploi des couleurs en pastilles ou en tablettes est préférable, notamment pour l'ocre jaune et le vert Véronèse.

Enfin, on doit observer que certaines couleurs, telles que le bleu minéral, le jaune indien, la laque mordent sur le papier et s'y imprègnent solidement. Elles peuvent être superposées pour en augmenter au besoin la vigueur, mais, par contre, elles se lavent ou s'enlèvent plus difficilement. D'autres, au contraire, et surtout le cobalt, d'un usage si fréquent, adhèrent peu au papier, s'y imprègnent moins, et la superposition en est extrêmement difficile. Il faut apporter dans cette opération une grande dextérité de main, une grande légèreté, et un travail de premier coup, même pour les petites surfaces ; si vous revenez par deux fois, la seconde teinte que vous posez entraîne la plaque de couleur, celle-ci ne reposant, er réalité, que sur la surface du papier, et des taches apparaissent. Les paysagistes connaissent bien cette difficulté, et très peu abordent la grande teinte unie d'un ciel bleu pâle du printemps. Mais cet état du ciel est trop fréquent pour qu'on l'exclue de ses études, et l'on doit s'y préparer par l'étude des lavis à grandes teintes, souvent renouvelées à l'atelier [1].

Il suffit d'avoir une seule fois mélangé deux couleurs dans des proportions différentes pour se rendre compte de l'infinie variété des tons qu'on peut obtenir à l'aide des vingt-quatre couleurs de la palette d'aquarelle. Énumérer tous ces tons serait impossible ; étudions-en donc quelques-uns pour servir de bases aux recherches personnelles de chacun.

Les trois couleurs mères sont .

Le *jaune*, le *bleu*. le *rouge*.

Le jaune mêlé au bleu donne le *vert*.

Le bleu mêlé au rouge donne le *violet*.

Le jaune mêlé au rouge donne l'*orangé*.

Les six tons ainsi obtenus peuvent à eux seuls donner

1. Karl Robert, *L'Aquarelle* (figure, portrait, genre), in-8°, illustré avec nombreuses leçons écrites, d'après les estampes en couleur les plus connues.

la sensation de la couleur, puisqu'ils expriment la lumière, la demi-teinte et l'ombre, ce que les anciens nommaient le clair-obscur. Mais la nature ne présente pour ainsi dire jamais les couleurs dans leur intensité absolue ; elles sont toujours atténuées selon l'essence même des choses qui ne présentent, en réalité, que des gris colorés.

Or, dès qu'on modifie en quoi que ce soit l'un des premiers mélanges ci-dessus, on obtient un gris, c'est-à-dire l'atténuation du ton composé, mais non sa décoloration, si la troisième couleur ajoutée n'est employée qu'en très faible quantité par rapport aux deux couleurs-mères. A quantité égale, en effet, on arrive au ton neutre qui est l'absence de toute couleur.

Tons obtenus par le mélange de deux couleurs puisées à la palette du dessinateur.

1/2 jaune indien et 1/2 bleu minéral	donnera	un vert intense.
1/2 jaune indien et 1/2 cobalt	—	un vert clair.
1/2 jaune indien et 1/2 noir d'ivoire	—	un vert sombre.
1/2 jaune indien et 1/3 bleu minéral	—	un vert intense plus lumineux.
1/2 jaune indien et 1/3 cobalt	—	un vert pâle.
1/2 jaune indien et 1/3 noir d'ivoire	—	un vert gris.
1/2 bleu minéral et 1/3 jaune indien	—	un vert intense chaud.
1/2 cobalt et 1/3 jaune indien	—	un vert clair lumineux.
1/2 noir d'ivoire et 1/3 jaune indien	—	un vert sombre et chaud.
1/2 vermillon et 1/2 jaune indien	—	un orangé vif.
1/2 vermillon et 1/3 jaune indien	—	un orangé plus vif.
1/2 jaune indien et 1/3 vermillon	—	un orangé moins vif.

On arrivera à l'atténuation de ce ton par l'addition d'une pointe de laque carminée ou de cobalt, mais le cobalt doit être employé très discrètement, autrement le ton devient vert et peut perdre de son éclat lumineux.

1/2 noir d'ivoire et 1/2 cobalt	donnera	un gris foncé.
1/2 noir d'ivoire et 1/3 cobalt	—	un gris plus foncé.
1/3 noir d'ivoire et 1/2 cobalt	—	un gris moins foncé.

Le gris ainsi obtenu est une teinte froide : bien que transparente, elle trouve rarement son emploi ; on en réchauffe l'aspect par l'addition d'une pointe de vermillon, de terre de Sienne brûlée ou de jaune.

Enfin, les bruns divers sont obtenus par le mélange, à proportions variées, du noir d'ivoire avec la terre de Sienne brûlée.

Des mélanges complémentaires obtenus également par les couleurs fondamentales et variant d'intensité selon la proportion employée.

La sienne brûlée et le jaune indien	donneront les bruns clairs.
La sienne brûlée et le noir d'ivoire	— les bruns foncés.
Les bleus et la laque carminée.	— toute la gamme des violets
Le bleu minéral et le cobalt	— les bleus du ciel.
Les bleus et le noir, la laque carminée	— la gamme des gris.
Les bleus et le jaune indien	— la gamme des verts.

Le rouge et le blanc sont donc les seules couleurs qui ne figurent point dans ce tableau.

Le rouge peut cependant être obtenu par le mélange du jaune indien et de la laque carminée.

Le blanc, donné en aquarelle par la réserve du papier, est cependant parfois utile pour donner de l'opacité à une couleur ou relever en lumière un accent perdu dans le travail. Dans la figure, notamment, où l'exécution des yeux, des cheveux, exige souvent une touche si fine qu'on peut couvrir par mégarde une lumière indispensable à rattraper.

Les gammes générales étant connues, voyons comment elles se modifient pour constituer les tons harmoniques nécessaires au travail de l'aquarelle, en paysage, pour les fleurs, enfin pour la figure.

LE PAYSAGE

Le paysage peut se ramener à quatre tons :
Le jaune qui est la lumière ;
Le bleu, base des ciels ;
Le vert pour les arbres ;
Les gris qui servent partout.

Les jaunes.

L'ocre jaune pure est la base de la lumière : exemple, une route en plein soleil. On rendrait le même effet avec un mélange très liquide de jaune indien additionné d'une pointe de terre de Sienne brûlée.

Les demi-teintes seront d'ocre jaune et de terre de Sienne brûlée.

Les ombres du même ton additionné d'outremer ou de sépia.

Si nous imaginons cette même route sablonneuse sous un ciel gris et voilé, tous les tons, lumière, demi-teintes et ombres, seront assourdis par un glacis de cobalt et de laque carminée.

Les jaunes servent encore dans les effets d'automne ; voici comment on les obtient.

Jaune verdâtre : laque jaune et bleu minéral.

Jaune plus prononcé : laque jaune et terre de Sienne brûlée.

Jaune roux : terre de sienne brûlée presque pure additionnée d'une pointe de laque carminée.

Jaune roux au soleil : même ton et une pointe de vermillon.

Ombre de tous ces jaunes : mêmes tons additionnés d'outremer et de noir d'ivoire.

Les bleus du ciel : outremer pur et cobalt.

L'emploi en est difficile et se fait à grande eau et à plein pinceau. A mi-teinte, on se sert de cobalt pur ; vers l'horizon, on ajoute à la teinte une pointe de bleu minéral presque insensible, mais suffisante cependant pour verdir un peu le ton.

Les reflets : tous les objets reflétés du ciel sont glacés de ces mêmes tons de ciel, selon les plans où ils se trouvent, mais en plus foncé.

Des verts.

Les verts frais peuvent être obtenus de plusieurs mélanges : laque jaune et bleu minéral ; cadmium clair et bleu minéral ; vert Véronèse et jaune indien, etc., soit le bleu minéral additionné d'un jaune transparent, employés à quantité presque égale, soit les verts composés, vert émeraude et vert minéral, pour base, dans la proportion de deux tiers pour un tiers de l'un de ces jaunes. L'ombre des verts est produite, en général, par l'addition d'un bleu.

Exemple ; une prairie au soleil sera rendue par un mélange de cadmium clair et de bleu minéral ; l'ombre produite, par exemple, par le passage d'un nuage dans le ciel sera rendue par le même ton additionné d'outremer. Le vert frais des sous-bois peut s'obtenir avec la laque jaune et le bleu minéral ou le bleu minéral et le jaune indien. L'ombre en sera faite de bleu minéral, terre de Sienne naturelle, au besoin noir d'ivoire dans les grandes vigueurs.

Les feuilles vertes en transparence sous le soleil : vert Véronèse et cadmium. Enfin, il est une gamme de verts

gris nécessaires pour l'exécution de certains arbres, le saule, le platane, le bouleau. On les obtient en remplaçant le bleu minéral par le cobalt ou l'outremer.

Exemple, pour le saule : cobalt et ocre jaune, une pointe de laque jaune, si le saule est d'un gris très clair et en plein soleil.

Le platane et le bouleau seront à base d'outremer : toutefois il faut observer pour ces arbres que l'envers des feuilles est extrêmement gris ; s'ils forment masse, vue en ce sens, ce qui arrive fréquemment, on doit y employer le cobalt et la laque.

Les gris servent un peu partout. La teinte neutre ou gris de payne est la base d'un excellent gris, mais il faut toujours additionner cette couleur soit d'une pointe de laque carminée, soit de vert émeraude, soit de cobalt pour en modifier l'aspect froid et dur.

Enfin les tons foncés, bruns, roux et noirs, trouvent leurs interprètes dans le noir d'ivoire, la terre de Sienne brûlée, la garance foncée, mêlés avec le ton local de l'objet qu'ils représentent. Ainsi, dans un noir intense, produit par un creux dans une masse de verdure, on aura la vigueur voulue par un mélange de noir et de bleu minéral : quelquefois même une touche de bleu minéral pur, placée au centre du ton vigoureux de l'ombre, ainsi que le faisait *Daubigny*, lui donnera plus de profondeur encore.

LES FLEURS

Le *blanc* est la plus grande difficulté de la peinture des fleurs, parce qu'il est toujours coloré du ton de demi-teinte, de l'ombre ou des reflets. Aussi la fleur blanche se rend-elle toujours par une teinte légère, très chargée d'eau, qui comporte les couleurs les plus transparentes

de la palette. Tantôt c'est une laque, tantôt un jaune, tantôt le vert émeraude. Un exemple fera mieux comprendre ce qu'est le mélange des couleurs qui doivent rendre la sensation du blanc dans la peinture des fleurs ; il s'agit du lilas blanc.

« Le lilas blanc, dit Mme D. de Cool, dans la partie vraiment lumineuse (la fleur épanouie), devra être formé par la réserve du papier... Les ombres devront être faites avec du noir très léger, très mince. Selon le ton, on ajoutera à ce noir une pointe de garance ou une pointe de vert. »

Selon le ton. — Donc il n'est point de règle absolue, le blanc pouvant réfléter tous les tons environnants. Ce n'est qu'en clignant fortement des yeux qu'on se rendra compte si le reflet est bleu, jaune, vert ou rouge et, selon le cas, on glacera de cobalt, de laque de jaune ou de rouge de Saturne. Ce n'est que dans les parties extrêmement lumineuses qu'on réservera le blanc du papier et, pour rendre l'éclat, les accents de la lumière frisante.

Les jaunes. — Pour traiter les fleurs jaunes et les fleurs rouges, il est nécessaire d'ajouter un certain nombre de couleurs à la palette.

Le jaune d'or,	*Le rose carthame,*
Chrome citron,	*Le rouge*[1] *tyrien,*
Laque jaune,	*L'écarlate,*
Cadmium foncé,	*Pierre de fiel.*

Selon le ton propre de la fleur, le ton local se puise à l'un des jaunes ci-dessus : par exemple, pour le bouton d'or, on prendra du *jaune d'or pur* employé assez léger; pour l'ombre, on ajoutera du *noir d'ivoire* pur dans la

1. Certains fabricants le nomment rose tyrien.

partie supérieure ; à la base des pétales, qui tire sur le vert, on glissera une pointe de *gris e payne*. Pour du blé mûr on emploiera un mélange *d'ocre jaune* et de *cadmium clair* ombré de *sienne brûlée* et de *sépia*. Dans d'autres cas, le cœur jaune d'une pensée, par exemple, ce sera la *laque jaune* avec une pointe de *vert véronèse*, ombré de *laque* et de *sépia*.

Le principe est le même pour les *rouges*, c'est-à-dire que, selon le ton de la fleur, on emploie pour base tel ou tel rouge de la palette, après avoir au préalable passé un ton très léger de jaune de *cadmium clair* destiné à faire vibrer les rouges employés. S'agit-il d'un coquelicot, le *vermillon* et le *rouge tyrien* donneront le ton de lumière ; la *terre de Sienne brûlée*, le *brun de Madder* donneront les ombres. Pour les rouges des fruits tels que les framboises, ce sera la *laque carminée* ou la *garance* qui formeront le ton local ; la *sépia* donnera l'ombre. Dans la pleine lumière, ces fruits ont souvent un reflet bleuâtre qui s'obtient en tenant le ton de dessous très léger et en glaçant le cobalt.

Les feuillages se traitent comme il a été dit pour les verts du paysage. La feuille est-elle franchement verte, on compose le ton à base de *bleu minéral* ; est-elle grise, le *cobalt* sera la base du mélange.

LA FIGURE

Les meilleurs aquarellistes modernes ne préparent point leurs figures avec ce qu'on appelle des tons de dessous. La teinte d'ébauche doit donc être de même composition que le ton définitif, en plus pâle, plus léger, sous peine de tenir l'aspect de l'aquarelle, et d'en diminuer la fraîcheur. Voici les principaux mélanges de la peinture de figure.

Natures blondes : tons de chair.

Base générale :	Ocre jaune et vermillon.
Ombre :	Même ton, cobalt et sépia.
Modelé :	Ocre jaune, vermillon, laque carminée.

Si la nature est très pâle, on décore légèrement le ton local de chair à l'aide du cobalt, une pointe de vert émeraude.

Cheveux.

Ton local :	Ocre jaune et sépia, une pointe de vermillon.
Ombre :	Même ton additionné de cobalt et d'outremer. Grandes vigueurs et creux, ajouter du brun de Madder.
Modelé :	Même tons plus liquides.

Natures brunes.

Ton local :	Vermillon, terre de Sienne naturelle.
Ombre :	Vermillon et brun de Madder.
Modelé :	Vermillon et cobalt

Cheveux.

Ton local :	Outremer, noir d'ivoire, une pointe de garance foncée ou de brun de Madder.
Ombre :	Ajouter de la sienne brûlée ou forcer sur le ton local.
Modelé :	Même ton plus liquide.

Natures rousses.

Ton local :	Même ton que pour les natures blondes, on peut aussi substituer l'orangé de Mars au vermillon.
Ombre :	Cobalt et gris de payne.
Modelé :	Cobalt ou gris de payne.

Cheveux.

Ton local :	Jaune indien, vermillon et laque de garance.
Ombre :	Outremer et terre de Sienne brûlée.
Modelé :	Cobalt et brun de Madder.

Figures de vieillards.

Ton local :	Vermillon et terre de Sienne naturelle.
Ombre :	Même ton additionné de brun de Madder.
Modelé :	Même ton et outremer.

Cheveux.

Ton local :	Ocre jaune et noir d'ivoire très liquide.
Ombre :	Outremer et terre de Sienne brûlée.
Modelé :	Mêmes tons et cobalt.

Pour les cheveux très blancs, on emploie les mêmes tons plus liquides encore, en additionnant une pointe de laque ou de vert émeraude pour les reflets.

DES ÉTOFFES

Étoffes noires.

A noter que les étoffes ne présentent jamais, à *l'aspect*, l'essence de leur teinture : l'œil perçoit une étoffe noire sous un aspect noir-bleu, noir-violet, noir-brun, noir rouge, noir vert; distinctions presque indéfinissables sur les étoffes mates, très distinctes sur les étoffes pelucheuses, satinées ou brillantes. Cette observation s'applique aux étoffes de toutes couleurs, mais d'une façon moins prononcée.

Ton local :	Noir d'ivoire, outremer.
Ombre :	Noir d'ivoire, brun de Madder.
Modelé :	Noir d'ivoire plus liquide.

Mais selon l'observation ci-dessus, on ajoutera du bleu, une laque, du vermillon, du vert émeraude, de la cendre verte.

Étoffes rouges.

Ton local :	Jaune indien, vermillon.
Ombre :	Brun de Madder et Sienne brûlée.
Modelé :	Brun de Madder et outremer.

Étoffes bleues.

Ton local :	Outremer ou cobalt.
Ombre :	Bleu minéral et terre de Sienne brûlée.
Modelé :	Mêmes tons plus liquides.

Pour les reflets des étoffes bleues, on emploie un mélange léger de cobalt et gouache, blanche, auquel on ajoute une pointe de laque ou de vert émeraude, si la lumière en est verte ou rosée, ou les deux si elle est grise.

Étoffes blanches

Ton local :	Ocre jaune très liquide.
Ombre :	Cobalt ou gris de payne.
Modelé :	Même ton.

Les étoffes blanches empruntent également à toute la palette pour leur modelé ; on y ajoute donc, selon les cas, de la laque, du jaune, du vert émeraude, du vermillon, du noir ou du brun de Madder, mais toujours très étendus d'eau.

Telles sont les notions élémentaires du mélange des couleurs que nous pouvons donner ici. En partant des principes indiqués ci-dessus, dont l'amateur devra multiplier l'exercice sur des papiers palettes, chacun peut arriver graduellement à rendre en une tonalité agréable l'expression de sa pensée, la traduction de ce qu'il a devant les yeux : c'est une question de pratique qui selon nous est plutôt longue que difficile, et l'on y arrivera sûrement en prenant au début la vieille maxime du moyen âge : *Patience passe science.*

TABLE DES MATIÈRES

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.



OUVRAGES DE L. LIBONIS

Les Styles Enseignés par l'Exemple

Les Styles Français. 1 vol. in-4, avec 354 gr. Br. 30 fr.

L'ouvrage est divisé en *six fascicules* comprenant chacun 16 pages de planches et 4 pages de texte et *deux demi-fascicules*, comprenant 8 pag. de pl. et 4 pag. de texte.

LE STYLE ROMAN. — Un fascicule.
LE GOTHIQUE. — Un fascicule.
LA RENAISSANCE. — Un fascicule.
LE STYLE LOUIS XIII. — Un demi-fascicule.
LE STYLE LOUIS XIV. — Un fascicule.
LE STYLE LOUIS XV. — Un fascicule.
LE STYLE LOUIS XVI. — Un fascicule.
LE STYLE EMPIRE. — Un demi-fascicule.

Chaque fascicule se vend séparément : 4 fr. 50 Chaque demi-fascicule (*Style Louis XIII* et *Style Empire*) : 2 fr. 25.

Les Styles Antiques, d'Orient et d'Extrême-Orient

1 vol. in-4, avec 250 gravures. Broché. 30 fr.

L'ouvrage est divisé en sept fascicules, comprenant chacun 12 pag. de pl. et 4 p. de texte.

ÉGYPTIEN. — Un fascicule.
ORIENT : ASSYRIE, PERSE, PHÉNICIE. — Un fascicule.
GREC. — Un fascicule.
ROMAIN. — Un fascicule.
ARABE et MAURESQUE. — Un fascicule.
INDE et CHINE. — Un fascicule.
JAPON. — Un fascicule.

Chaque fascicule se vend séparément 4 fr. 50

Les Styles Modernes (Europe, Art Byzantin, Arts Modernes).

1 volume in-4, avec 200 gravures. Broché. 30 fr.

L'ouvrage est divisé en sept fascicules comprenant chacun 12 pag. de pl. et 4 p. de texte.

BYZANTIN. — Un fascicule.
ITALIEN. — Un fascicule.
FLAMAND. — Un fascicule.
ALLEMAND. — Un fascicule.
ESPAGNOL. — Un fascicule.
RUSSE. — Un fascicule.
ANGLAIS. — Un fascicule.

Chaque fascicule se vend séparément 4 fr. 50

M. Libonis a choisi les spécimens les plus typiques que le temps nous ait conservés de chaque époque et familiarise ainsi successivement l'œil de son lecteur avec les différents styles. Les dessins ont été pris dans toutes les manifestations de l'art, on y trouve une foule de monuments célèbres, un grand nombre de reproductions des arts du bois, du métal, du tissu, de la terre, du livre (orfèvrerie, verrerie, céramique, boiserie, enluminures de manuscrits, broderies, étoffes, etc., etc.).

Cet ouvrage est tout à fait utile : car 1° l'art décoratif occupe aujourd'hui une place très importante dans la production artistique ; il est impossible de ne pas connaitre à fond les « styles » et les meilleures œuvres laissées par les artistes, qui les ont en quelque sorte constitués, si on doit commander ou exécuter une pièce conçue dans l'esprit de telle ou telle époque ; 2° les dessins de M. Libonis sont d'excellents motifs à copier ; 3° ces dessins sont bien plus précieux comme documents que des photographies, car ils donnent des lignes arrêtées, faciles et nettes, ce que la photographie ne saurai faire.

L'Ornement d'après les Maîtres. 1 magnifique volume in-4,

contenant 753 motifs de décoration. Broché. 30 fr.

Ce volume renferme les 13 cahiers suivants :

AMOURS. — Un cahier, 44 documents.
PANNEAUX. — Un cahier, 25 documents.
RINCEAUX. — Un cahier, 36 documents.
MASCARONS et CHIMÈRES. — Un cahier, 84 documents.
CONSOLES et ÉCOINSONS. — Un cahier, 83 documents.
GUIRLANDES et FLEURETTES. — Un cahier, 66 documents.
BORDURES et MARLIS. — Un cahier, 71 documents.
CROIX. — Un cahier, 50 documents.
CADRES. — Un cahier, 50 documents.
ROSACES. — Un cahier, 78 documents.
CARTOUCHES. — Un cahier, 52 documents.
TROPHÉES. — Un cahier, 60 documents.
FRISES. — Un cahier, 54 documents

Chaque cahier se vend séparément 2 fr. 50.

Cette collection de *Cahiers de Documents artistiques* est appelée à rendre de très grands services aux personnes qui cherchent pour une composition tel ou tel ornement. Quelle économie de temps en effet de n'avoir qu'à prendre son cahier de *Rosaces*, de *Cadres*, de *Rinceaux*, etc., pour trouver immédiatement 50 documents des meilleures époques, parmi lesquels on n'aura qu'à choisir, et aussi quelle facilité pour faire un meilleur travail grâce aux rapprochements et comparaisons de forme, style, matière, qu'en combinant et fusionnant entre eux, la vue de ces documents aura fait naitre à l'esprit. Tous ces documents sont puisés par l'auteur aux meilleures sources et dessinés par lui.